افسانے کے فن پر مستند مضامین کا انتخاب

افسانے کے مباحث

مرتب: ایم اے فاروقی

افسانے کے مباحث

ایم اے فاروقی

TIME

افسانے کی تنقید سے متعلق آج کل مجموعے مرتب کرنے کا رواج آیا ہوا ہے لیکن بیش تر مرتبین کسی منصوبے کے بغیر ان مجموعوں کو مرتب کیے جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ایسا مجموعہ اہم مضامین کے شامل ہونے کے باوجود، موثر ثابت نہیں ہوتا اور مرتب کی کاوش کارِ فضول ٹھہرتی ہے۔

ایم۔اے۔ فاروقی نے اس کتاب میں اس بات کا اہتمام کیا ہے کہ افسانے سے متعلق جو صنفی اور ہیئتی یا فنی مباحث ہیں اُنھیں یہاں مرتب کیا جائے تاکہ صنف افسانہ کو اور اُس کے فن کو سمجھنے میں آسانی رہے۔ اُنھوں نے یہاں کے بہترین نقادوں کی تحریروں کو، جن سے افسانہ کے مختلف مباحث کا فروغ ہوا، ایک ساتھ ترتیب دے دیا ہے تاکہ ان مباحث سے آگاہ ہونے میں ہمارے نئے ناقدین اور محققین کو سہولت ہو۔

افسانہ، افسانے کا پلاٹ، افسانے میں قصہ کی اہمیت، افسانے کی منطق، افسانہ اور کہانی کا تعلق، کہانی کا حسن، افسانہ کی صنف، افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ، افسانے کا تخلیقی عمل، افسانے میں بیانیہ، راوی اور واقعہ کی اہمیت، افسانے کی شعریات، افسانہ اور شاعری، افسانہ اور قاری؛ غرض یہ کہ ایسے بیسیوں مباحث ہیں جو یہاں مرتب ہو کر ہمیں صنف افسانہ پر نئے سرے سے سوچنے اور بولنے کی دعوت دیتے ہیں۔

ایم۔اے۔ فاروقی نے ان مقالات کو مرتب کر کے افسانہ کے بارے میں فنی مباحث کا نئے سرے سے دروازہ کھولنا چاہا ہے۔ اُمید ہے اس پر اہلِ علم و ادب میں مکالمہ کا آغاز ہوگا جو یقیناً اُردو کے افسانوی فن کے لیے خوش آئند ثابت ہوگا۔

ایم۔ خالد فیاض

افسانہ کے فن پر مستند مضامین کا انتخاب

افسانے کے مباحث

مرتب: ایم۔اے۔فاروقی

Book Time

Urdu Bazar, Karachi

ادارہ Book Time کا مقصد ایسی کتب کی اشاعت کرنا ہے جو تحقیق کے لحاظ سے اعلیٰ معیار کی ہوں۔ اس ادارے کے تحت جو کتب شائع ہوں گی اس کا مقصد کسی کی دل آزاری یا کسی کو نقصان پہنچانا نہیں بلکہ اشاعتی دنیا میں ایک نئی جدت پیدا کرنا ہے۔ جب کوئی مصنف کتاب لکھتا ہے تو اس میں اس کی اپنی تحقیق اور اپنے خیالات شامل ہوتے ہیں ضروری نہیں کہ آپ اور ہمارا ادارہ مصنف کے خیالات اور تحقیق سے متفق ہوں۔ ہمارے ادارے کے پیشِ نظر صرف تحقیقی کتب کی اشاعت ہے۔

ہماری لاکھ کوشش کے باوجود اگر کتاب میں کوئی غلطی رہ گئی ہو تو ہم معذرت خواہ ہیں برائے مہربانی نشاندہی ضرور کروائیں تاکہ ہم اگلے ایڈیشن میں اسے درست کرلیں۔ ناشر

نام کتاب :افسانے کے مباحث

مرتب :ایم اے فاروقی

ناشر :بک ٹائم کراچی

اشاعت :2017ء

قیمت :-/1500

انتساب

استادِ محترم پروفیسر ڈاکٹر مختار احمد عزمی

اور

برادرم سید ظفر حیدر

کے نام

فہرست

کچھ ابتدائی باتیں

افسانہ یا فسانہ سے متعلق یہ عمومی خیال کہ وہ محض ایک گھڑا ہوا بیانیہ ہوتا ہے، اب مستند نہیں رہا۔ 'گھڑا ہوا' سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ جھوٹ اور غیر حقیقی عناصر شاملِ متن کر دیے گئے ہیں۔ بیانیہ بے شک گھڑا ہوا ہو مگر وہ جس حقیقت کی تشکیل کرتا ہے وہ اکثر و بیش تر اصل حقیقت سے زیادہ حقیقی اور گہری ہوتی ہے۔ ہم 'گھڑنے' کو منفی سرگرمی سمجھتے ہیں اور لامحالہ اسے حقیقت سے پرے ہونے کے مترادف ٹھہراتے ہیں، جو بہت غلط فکری رویہ ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ادب یا افسانہ میں اب اہمیت اس بات کی نہیں رہی کہ اصل حقیقت کیا ہے یا اصل حقیقت پیش ہوئی یا نہیں، بلکہ اس بات کی اہمیت زیادہ ہے کہ دیکھنے والے کی (یعنی بیان کرنے والے کی) نظر میں حقیقت کا تصور کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ بیان کنندہ حقیقت کو کس زاویۂ نظر سے دیکھ رہا ہے۔ اور بلاشبہ بیان کنندہ کے تصورِ حقیقت کا اظہار 'گھڑنے' کے عمل کے بغیر ممکن نہیں۔

بہرحال یہ ایک لمبی بحث ہے جس کا یہ محل نہیں مگر اس کا خیال افسانہ سے متعلق مباحث پر مبنی اس اہم کتاب کے مسودہ کو دیکھ کر بے ارادہ آ گیا، جسے ایم۔ اے۔ فاروقی نے بڑی جاں فشانی سے مرتب کیا ہے۔

افسانے کی تنقید سے متعلق آج کل مجموعے مرتب کرنے کا رواج آیا ہوا ہے لیکن بیش تر مرتبین کسی منصوبے کے بغیر ان مجموعوں کو مرتب کیے جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ایسا مجموعہ اہم مضامین کے شامل ہونے کے باوجود، مؤثر ثابت نہیں ہوتا اور مرتب کی کاوش کار فضول ٹھہرتی ہے۔

ایم۔ اے۔ فاروقی نے اس کتاب میں اس بات کا اہتمام کیا ہے کہ افسانے سے متعلق جو صنفی اور ہیئتی یا فنی مباحث ہیں اُنھیں یہاں مرتب کیا جائے تا کہ صنفِ افسانہ کو اور اُس کے فن کو سمجھنے میں آسانی رہے۔ اُنھوں نے یہاں کے بہترین نقادوں کی تحریروں کو، جن سے افسانہ کے مختلف مباحث کا فروغ ہوا، ایک ساتھ ترتیب دے دیا ہے تا کہ ان مباحث سے آگاہ ہونے میں ہمارے نئے ناقدین اور محققین کو سہولت ہو۔

افسانہ، افسانے کا پلاٹ، افسانے میں قصہ کی اہمیت، افسانے کی منطق، افسانہ اور کہانی کا تعلق، کہانی کا حسن، افسانہ کی صنف، افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ، افسانے کا تخلیقی عمل، افسانے میں بیانیہ، راوی اور واقعہ کی اہمیت، افسانے کی شعریات، افسانہ اور شاعری، افسانہ اور قاری؛ غرض یہ کہ ایسے بیسیوں مباحث ہیں جو یہاں مرتب ہو کر ہمیں صنفِ افسانہ پر نئے سرے سے سوچنے اور بولنے کی دعوت دیتے نظر آتے ہیں۔

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرتب اپنی اس کتاب میں افسانہ سے متعلق فنی اور صنفی مباحث کی طرف ہماری توجہ کو صرف مبذول کروانا ہی نہیں مرکوز رکھنا بھی چاہتا ہے۔

اس کتاب کی اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے یہ کافی ہے کہ اس میں صنفِ افسانہ سے متعلق وزیر آغا،

انتظار حسین، محمود ہاشمی، شمس الرحمن فاروقی، قاضی افضال حسین، وقار عظیم، نیرّ مسعود، رام لعل، وارث علوی، شہزاد منظر، ضمیر علی بدایونی، سلیم اختر، مہدی جعفر اور وہاب اشرفی جیسے افسانے کے مستند ناقدین کی تحریریں شامل ہیں جن کی آرا کا احترام ادب اور تنقید سے وابستہ ہر شخص کرتا ہے۔

ایم۔اے۔فاروقی نے ان مقالات کو مرتب کر کے افسانہ کے بارے میں فنی مباحث کا نئے سرے سے دروازہ کھولنا چاہا ہے۔ اُمید ہے اس پر اہلِ علم وادب میں مکالمہ کا آغاز ہوگا جو اُردو کے افسانوی فن کے لیے یقیناً خوش آئند ثابت ہوگا۔ ہماری دعائیں اور نیک تمنائیں ایم۔اے فاروقی کے ساتھ ہیں۔

ایم۔خالد فیاض

حرفِ آغاز

بچپن میں دادی امی کہانیاں سنایا کرتی تھیں۔ اکثر گھنٹوں کہانیاں سنتے تھے اور دلچسپی قائم رہتی، جس دن کہانی سے ناغہ ہوتا بڑی بے چینی اور اضطراب کی کیفیت رہتی تھی۔ جن، پریوں، شہزادوں، جادوگروں، بادشاہوں اور لڑائیوں کی کہانیاں اور قصے تو ایک طرف، دادی اماں اپنے تمام خاندان کے قصے بھی کہانی کی صورت میں پیش کرتی تھیں، جن کو سننے سے لطف اندوز ہوا کرتے تھے۔ اب تو شاید یہ فضا قائم نہ رہ سکی۔

وقت گزرتا گیا جب خود پڑھنے کے قابل ہوئے اور دادی اماں کی شفقت سے محروم ہو گئے تو کہانیاں پڑھنا شروع کیں۔ کئی بار ایسا ہوا کہ کہانی کو آدھا اور اس سے بھی کم حصہ پڑھ کر ہی ادھورا چھوڑ دیا۔ یہ بات مجھ سے بالاتر تھی کہ ایسا کیوں ہو رہا۔ ایک وقت ایسا بھی آیا کہ کہانی کو پڑھنا ہی چھوڑ دیا، کیونکہ دادی اماں کی سنائی جانے والی کہانیوں میں اور ان میں بہت فرق تھا۔ یہ بات سوچنے پر مجبور ہوا کہ وہ کون سی چیز ہے جو گھنٹوں کہانی سننے اور پڑھنے پر مجبور کرتی ہے؟ اور وہ کون سی چیز ہے جو سننے اور پڑھنے سے محروم رکھتی ہے؟۔

کچھ لکھنے کے قابل ہو کر ان دو سوالوں کا جواب کسی حد تک تو مل گیا لیکن ''ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں''۔ مثلاً ایک نئی بات کہ کہانی کا نیا نام افسانہ ہے؟ ہمارے ہاں افسانہ مغرب کے وسیلہ سے آیا، بیسویں صدی نے اردو کو نہ صرف افسانہ دیا بلکہ بہت بڑے بڑے افسانہ نگار بھی دیے۔ شعرا حضرات نے افسانہ کو قبول نہ کیا بلکہ افسانے کی تکنیک پر سوالات اٹھا دیے۔ بہت سے نقادوں نے تو افسانہ کو شاعری سے کم تر قرار دیتے ہوئے اس صنفِ ادب کا تمسخر اڑایا۔ جہاں منفی پہلو تھا وہاں افسانہ نگاروں نے اس صنفِ ادب کو اپنے فن سے نکھار دیا۔ بیسویں صدی کے آغاز سے اختتام تک افسانہ نے بہت سے رنگ دیکھے اور ایک وقت ایسا بھی آیا جب افسانے کی مخالفت کرنے والوں نے بھی حمایت کر دی۔

افسانے پر تنقید سے ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانے کی تکنیک کا معمہ کافی حد تک حل ہو گیا۔

کیا افسانہ کہانی ہے؟

افسانہ میں کہانی پن کیا ہے؟

افسانہ کہانی سے مختلف کیونکر ہے؟

کیا بیانیہ ہی افسانہ ہے؟

کہانی پن، صراحت اور بیانیے کا امتزاج افسانے کے لیے کافی ہے؟

کلائمکس کیا ہے، افسانہ میں ضروری ہے؟

یا اور درجنوں سوالات جو آپ کے ذہن میں جنم لیتے ہیں۔ افسانے کے حوالے سے پیدا ہونے والے بیشتر سوالات کا

جواب پاکستان اور ہندوستان کے ادبا نے پیش کر دیا۔

پاکستان اور ہندوستان میں صرف افسانے کی تکنیک پر اور اس کے مباحث پر کوئی معیاری کتاب دستیاب نہیں جو موجود اور نئے آنے والے قارئین اور ادبا کے ابہام دور کر سکتی ہو،ان کے بیشتر سوالات کا جواب دے سکتی ہو،اس کی کو پورا کرتے ہوئے "افسانے کے مباحث" کے نام سے ایک کتاب شائع کی جا رہی ہے۔اس کتاب میں افسانہ کی تکنیک پر (58) اٹھاون مضامین شامل ہیں۔ان مضامین کو اکٹھا کرنا جوئے شیر کھودنے کے مترادف تھا لیکن مومن کے اس شعر نے ہمیشہ حوصلہ دیا۔

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

ان مضامین کی فراہمی میں بہت سے ادبا نے مدد کی،ان کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔امید کروں گا یہ کتاب ادبی حلقوں کے لیے مفید ثابت ہوگی۔

کوئی حق پر چلے،چلے نہ چلے
ہم نے تو رستہ بتا دیا ہے

ایم۔اے۔فاروقی
لیکچرر (اردو)
یونیورسٹی آف گجرات

افسانے کا فن

ڈاکٹر وزیر آغا

یہ بات شوپنہاور سے منسوب ہے کہ تمام فنون، موسیقی کی سطح پر پہنچنے کی تمنا کرتے ہیں۔ اس بات کی توضیح کرتے ہوئے ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے کہ موسیقار ہی وہ واحد ہستی ہے جو اپنے شعور کے بطن سے فنی تخلیق کو جنم دیتا ہے ورنہ دوسرے فنکار تو ظاہر کی دنیا سے کچا مواد حاصل کرنے پر مجبور ہیں، مثلاً مصور رنگ اور صورت کا دست نگر ہے اور شاعر الفاظ کا، اور معمار مجبور ہے کہ چونے، گارے کے ریختے میں اپنی ذات کا اظہار کرے۔ مگر ذریعہ چاہے کوئی بھی کیوں نہ ہو، مقصد اس کا صرف یہ ہوتا ہے کہ شے یا مظہر کو اوپر اٹھا کر "غنائیت کی سطح" پر پہنچا دیا جائے۔ تھوڑے سے تصرف کے ساتھ یہی بات کہانی لکھنے والوں کے سلسلے میں بھی کہی جا سکتی ہے کہ چاہے وہ کردار کے نقوش کو اجاگر کریں یا ٹائپ (TYPE) کو بروئے کار لائیں، بند ماحول کو پیش کریں یا کشادہ کینوس کو سامنے لائیں، قریب سے نظارہ کریں یا دور سے نظر ڈالیں، وہ ہر حال میں مجبور ہیں کہ "کہانی کی سطح" پر پہنچنے کی کوشش کریں۔ بصورت دیگر افسانہ جواب مضمون بن جائے گا یا ایک شعری پیکر یا محض نثر کا ایک ٹکڑا۔ چنانچہ میں اپنی بات کی ابتدا اس کلیے سے کروں گا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے۔

مگر کہانی محض ہوا میں تخلیق نہیں ہو جاتی۔ اس کے نقوش کو اجاگر کرنے کے لیے سب سے پہلے ایک کینوس درکار ہوگا اور یہ کینوس زمانی اور مکانی حدود کے تابع ہوگا۔ کوئی واقعہ بہر صورت ایک خاص جگہ اور خاص وقت میں ظہور پذیر ہو سکتا ہے اور اس لیے کہانی لکھنے والوں کو کینوس کے انتخاب پر خاص توجہ مبذول کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ یوں بھی زندگی بجائے خود زمین کے کینوس ہی پر اپنے نقوش اجاگر کر رہی ہے اور اس میں وہ تمام کہانیاں ہر روز وقوع پذیر ہوتی ہیں جو کہانی لکھنے والے کے لیے مواد کا کام دیتی ہیں۔ مگر فرق یہ ہے کہ یہ ادھوری اور ناتراشیدہ کہانیاں ہیں جو ایک بڑے کینوس کی زمانی اور مکانی وسعتوں میں اس طور بکھری ہوتی ہیں کہ نظر ان کی ڈرامائی کیفیت کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ کہانی کہنے والے کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ کہانی کی بکھری ہوئی کڑیوں کے درمیانی فاصلے ختم کر کے ان کو یوں ملائے کہ سارے خدوخال ایک ترشے ہوئے واقعہ کی صورت میں مرتب ہو جائیں۔ مگر اس مقام پر افسانے یا کہانی کی دوسری اصناف کے فرق کو ملحوظ رکھ کر بات کو آگے بڑھانا ہوگا۔ ناول یا داستان کا کینوس نسبتاً بڑا ہوتا ہے اور اس میں ان گنت کردار اور واقعات کسی بنیادی واقعہ یا کردار کی تعمیر میں صرف ہوتے ہیں۔ یوں کہ اس واقعہ یا کردار کی نسبت سے سارا مکانی یا زمانی کینوس منور ہو جاتا ہے۔ مگر افسانہ، واقعہ یا کردار کے ایک خاص پہلو کو سامنے لاتا ہے اور سارے کینوس کو منور کرنے کے بجائے صرف اس گوشے کو منور کرنے کا اہتمام کرتا ہے جسے وہ توجہ کا مرکز بنانے کا طالب ہوتا ہے۔ مگر اس فرق کے باوصف اس بات سے

انکار ممکن نہیں کہ ناول ہو یا افسانہ کینوس اس کے لیے بہر حال ناگزیر ہے۔

مگر یہ کینوس اس وقت تک کہانی کو جنم نہیں دے سکتا جب تک اس کے اندر کلبلاہٹ پیدا نہ ہو۔ کائنات کی اصل کہانی بھی اس وقت شروع ہوئی تھی جب باغ بہشت کے کینوس پر انسان کی کلبلاہٹ کا آغاز تھا۔ اس پر شاید یہ اعتراض وارد ہو کہ بعض کہانیاں ایسی بھی تو ہیں جن میں انسان کا گزر تک نہیں۔ یہ بات غلط نہیں ہے۔ خود اردو زبان میں رفیق حسین نے جانوروں کے بارے میں جو کہانیاں لکھی ہیں وہ صرف جانوروں کے اعمال سے متعلق ہیں۔ اسی طرح میرزا ادیب نے "دلِ ناتواں" اور "درونِ تیرگی" ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو انسان کے بجائے پودے اور ذرّے کو بڑے عمدگی سے اپنا موضوع بناتی ہیں۔ ایک کہانی ممتاز مفتی کی بھی ہے جس میں جسموں کی داستان پیش ہوئی ہے۔ مگر یہ بات ضرور ہے کہ کہانی کا بنیادی موضوع "انسان" کے سوا اور کوئی نہیں۔ حتیٰ کہ جب جانور، پودا یا ذرّہ کہانی کا موضوع بنتا ہے تو بھی انسان کی صورت ہی اس میں منتقل ہوتی ہے اور وہ بھی انسان ہی کی طرح جذبات اور اعمال سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسی کہانی میں انسان کی دلچسپی کا اصل باعث بھی یہ ہے کہ وہ اسے آئینہ دکھا کر اس کی Animistic urge کی تسکین کرتی ہے۔ واضح رہے کہ انسان نے اپنی حیات کا ایک نہایت طویل دور اپنے چاروں طرف پھیلے ہوئے ماحول (کینوس) سے اس طور ہم آہنگ ہو کر گزارا ہے کہ اس کے اور حیوان کے یا بے جان شے کے مابین تفریق پیدا نہیں ہو گی اور یہ بہت بعد کی بات ہے کہ جب اس کے ہاں انفرادیت پیدا ہوئی اور نرگسیت کا میلان توانا ہوا تو اس نے اپنی ذات کو کائنات سے کاٹ کر الگ کر لیا۔ چنانچہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے دور میں انسان کی تنہائی روز بروز شدید ہو رہی ہے کہ اب وہ کائنات کے آہنگ میں شرکت کرنے کی بجائے محض اس کا تماشائی بن کر ظاہر ہو رہا ہے۔ البتہ فن کی دنیا میں شرکت (Participation) کا عمل تا حال خاصا توانا ہے (فن کی رعنائی اور اثر انگیزی کا اصل سبب بھی یہی ہے) چنانچہ جب افسانے میں درخت، حیوان یا ذرّے انسانی اوصاف سے متصف ہو کر سامنے آتے ہیں تو افسانہ ایک بنیادی طلب کو پورا کر کے تسکین مہیا کرتا ہے۔ جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ افسانے کا بنیادی موضوع اور محور انسان کے سوا اور کوئی نہیں۔

تو بات یہاں تک پہنچی کہ کہانی کے کینوس سے مراد وہ ماحول ہے جس میں جملہ جاندار اور بے جان اشیاء موجود ہوتی ہیں لیکن جس کا اصل محور انسان ہے۔ کہانی بنیادی طور پر انسانی اعمال سے متعلق ہوتی ہے اور جب انسان سے ہٹ کر دوسری اشیاء کو موضوع بناتی ہے تو بھی دراصل ان میں انسانی اوصاف کو شامل کر کے ایسا کرتی ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے افسانہ نگار کس طرح اس ماحول یا اس کے محور یعنی انسان کو افسانے کی بُنت میں شامل کرتا ہے یا اسے افسانے میں کس زاویے، ترتیب یا ترجیح کے ساتھ شامل کرنا چاہیے۔ اس ضمن میں کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جا سکتا اور یہ اچھی بات بھی ہے۔ ورنہ افسانے کا سارا تنوع اور رنگا رنگی خاک میں مل جائے۔ اصل بات یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنی ذات کے ایک خاص زاویے سے اس کینوس کا احاطہ کرتا ہے، نیز اپنی افتادِ طبع کے مطابق ہی اس پر قریب یا دور سے نظر ڈالتا ہے اور اس کے نہایت دلچسپ نتائج بھی مرتب ہوتے ہیں، مثلاً وہ افسانہ نگار جو فطرتاً باریک بین اور آہستہ رو ہیں، زمین پر اتر کر ایک بالکل ہموار سطح سے کینوس کا مطالعہ کرتے ہیں بلکہ یہ

کہنا چاہیے کہ وہ کینوس کی ارضی سطح پر چلنے کے دوران میں کرداروں کو اپنے بدن سے ٹکراتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ نہ صرف سارا ماحول اپنے تمام تر گوشوں کے ساتھ قاری کے سامنے آجاتا ہے بلکہ اس میں مثالی نمونوں (Types) کے بجائے ''کردار'' ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور حقیقت نگاری کی روش وجود میں آجاتی ہے۔ یہ روش بعض اوقات بے رحمی کی حد تک سپاٹ بھی ہو سکتی ہے جیسے اختر اورینوی کے افسانوں میں اور دلچسپ اور لذیذ بھی جیسے منٹو، بیدی، بلونت سنگھ اور رحمن مذنب کی کہانیوں میں۔ اسی طرح سماجی مسائل کی عکاسی کے اعتبار سے یہ خیال انگیز یا صبر آزما بھی ہو سکتی ہے جیسے پریم چند کی کہانیوں میں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ اس میں باصرہ اور لامسہ کا عنصر خاصا شدید ہوتا ہے اور جب کردار یا مسئلہ ابھر کر سامنے آتا ہے تو وہ قاری کے اس قدر قریب ہوتا ہے کہ وہ اسے پوری طرح دیکھ سکتا ہے بلکہ محض ہاتھ بڑھا کر اسے مَس بھی کر سکتا ہے۔

لیکن بعض طبائع ماحول کو اس قدر قریب سے دیکھنا پسند نہیں کرتیں۔ اعتراض کی خاطر آپ کہہ لیں کہ وہ اس کی اہل ہی نہیں ہوتیں، لیکن حقیقت شاید یہ ہے کہ ہر شخص اپنی افتادِ طبع سے مجبور ہے کہ کسی شے سے اپنے ربط قائم کرنے کے لیے اسی قدر دوری یا قرب کو بروئے کار لائے جو اس کی فطرت کے تقاضوں کے عین مطابق ہو۔ وہ افسانہ نگار جو ذرا فاصلے سے کینوس پر نظر ڈالتے ہیں فطرتاً تجسس، سفر پسند اور مہم جو ہوتے ہیں۔ ایسے لوگوں کا یہ قاعدہ ہے کہ وہ وقت کی تنگ دامانی یا ایک داخلی بے قراری کے زیرِ اثر ماحول پر اچٹتی سی نظر ڈال کر اور اس کے صرف چند ایک نمایاں پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ وہ اکثر و بیشتر ریل کی کھڑکی یا ہوٹل کی بالکنی سے یا یوں کہہ لیجیے کہ ذہنی یا جسمانی سفر کی حالت میں رہتے ہوئے مناظر کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان کے ہاں تجزیاتی مطالعہ کا رجحان کم اور اجتماعی محاکمہ کا میلان زیادہ ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ کھمبے کی بجائے سڑک، گلی کے بجائے شہر اور فرد کے بجائے انبوہ کو مرکزی نقطہ قرار دیتے ہیں۔ یہ نہیں کہ افسانے میں کھمبے، فرد یا گلی کی نفی ہو جاتی ہے۔ یہ چیزیں تو بہر حال ماحول کے ضروری اجزاء ہیں اور اپنی جگہ قائم رہتی ہیں۔ مگر افسانہ نگار ایک خاص میلان کے تحت انھیں ثانوی حیثیت بخش دیتا ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' اس کی ایک مثال ہے کہ اس میں بنیادی کردار سڑک ہے۔ باقی کردار اور واقعات کا مقصد اس سڑک کے کردار کو واضح کرنا ہے اور بس۔ اسی طرح ''زندگی کے موڑ پر'' کا مرکزی کردار ''سماج'' ہے۔ افسانہ ایک سفر کی صورت میں ابھرتا ہے اور اس کے کردار اور واقعات بکھرے ہوئے اور ڈھیلے ڈھالے دکھائی دیتے ہیں تا آنکہ جب وہ آخر میں کنوئیں کی تمثیل سے یہ تاثر دیتا ہے کہ سماج تو اندھے بیلوں کی مدد سے چلتا ہوا ایک رہٹ ہے تو قاری کو فی الفور محسوس ہوتا ہے کہ اس نے ثانوی کرداروں اور معمولی واقعات کو سماج کے وسیع تر کردار کی تعمیر میں صرف ہوتے ہوئے دیکھ لیا ہے۔ رام لعل کے بعض افسانوں میں بھی سفر کی یہ کیفیت موجود ہے۔ گو رام لعل کے ہاں زمانی انداز میں تجزیاتی مطالعے کا رجحان کم تو ہوتا ہے لیکن ختم نہیں ہوتا۔ کردار اور واقعات ثانوی حیثیت تو اختیار کرتے ہیں لیکن مدغم نہیں پڑتے۔ متفرق کردار اپنے تیکھے پہلوؤں سے دست کش تو ہوتے ہیں لیکن انھیں پہچاننے میں دقت محسوس نہیں ہوتی بلکہ تلافی کے طور پر ایک بڑا کردار بھی ابھرتا ہے جیسے سماج، سڑک یا شہر کا کردار جس پر قاری کی ساری توجہ مرتکز ہو جاتی ہے۔ کہانی ایک حد تک رقیق ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس کی کڑیاں نظروں سے اوجھل نہیں ہوتیں اور موضوع کی تبدیلی اگر ملحوظ رہے تو

پھر کہانی کا تاثر بھی پوری طرح برقرار رہتا ہے۔

زمین پر اُتر کر کردار کے تمام تر پہلوؤں کا مطالعہ کرنے کا رجحان ان کہانی کہنے والوں کے ہاں عام ہے جو خواب کا رکم اور حقیقت پسند زیادہ ہیں۔ ایسے لوگ بڑے سنجیدہ شہری ہوتے ہیں اور ان کے شعور میں ہمیشہ سوسائٹی کی بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں کو طشت ازبام کرنے کا رجحان موجود رہتا ہے۔ بعض تو اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر اصلاح کا ایک باقاعدہ پنج سالہ منصوبہ ترتیب دینے لگتے ہیں مگر ان کا ذکر اس لیے مناسب نہیں کہ وہ ادب کی مملکت کو الوداع کہہ کر اخلاقیات کی دنیا میں چلے جاتے ہیں، اور ادب ان کے بلند '' آدرش '' سے کچھ زیادہ فائدہ نہیں اٹھا سکتا۔ لیکن ان سے وہ افسانہ نگار ہیں جو اپنی افتادِ طبع کے مطابق ماحول کے عیوب کی نشاندہی کرتے ہیں۔ چنانچہ پریم چند مذموم سماجی رسوم کو بے نقاب کرتا ہے اور منٹو اور رحمن مذنب طوائف کے ماحول کو۔ ان کے بعد ان افسانہ نگاروں کو دیکھیے جو زمین سے متعلق ہونے کے باوجود ہمیشہ کسی ٹیلے کی تلاش میں رہتے ہیں، جہاں سے وہ ماحول پر ایک طائرانہ نظر ڈال سکیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کے فن میں دائرۂ عمل کی وسعت سے افسانے کا مزاج ہی بدل جاتا ہے۔ اس ضمن میں کرشن چندر کی مثال اوپر دی جا چکی ہے مگر افسانہ لکھنے کے یہی دو طریق مستقل نہیں، ان کے علاوہ دو اور انداز بھی ہیں جو اُردو افسانے کے جدید دور میں اپنے سارے نکھار کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے ایک تو وہ ہے جس میں افسانہ نگار نے ایک ایسے زاویے سے ماحول کو دیکھا ہے کہ افسانے کے کردار محض ننگے جسموں کے ساتھ نہیں بلکہ ان جسموں سے چمٹی ہوئی لمبی پرچھائیوں کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ کردار سے براہِ راست متعارف ہونے والا افسانہ نگار اول تو کردار سے اپنی نظریں ہٹا ہی نہیں پاتا اور اگر لحظہ بھر کے لیے ہٹا بھی لے تو اسے وہ مدھم سی پرچھائیں شاذ ہی نظر آتی ہے جو سورج کی بے پناہ روشنی میں کردار کے قدموں سے چمٹی ہوتی ہے۔ مگر جب افسانہ نگار اپنے اور ماحول کے درمیان فاصلہ کم کر کے کے وہ طریق اختیار کرتا ہے جس کا ذکر وان گاگ نے اپنے دوست کے نام ایک خط میں کیا تھا '' جب لوگ میری تصویروں کی اشیا کو پوری طرح پہچان نہیں سکتے تو میں خوش ہوتا ہوں، کیونکہ میری یہ آرزو ہوتی ہے کہ اشیاء اپنی خوابناک کیفیات سے دست کش نہ ہوں۔'' تو دراصل کردار میں پرچھائیں کی ایک نئی اور انوکھی سطح کا اضافہ کر کے نہ صرف بے رحم حقیقت نگار کے سپاٹ پن سے افسانے کو بچا لیتا ہے بلکہ کردار کے مخفی گوشوں کو روشنی میں لا کر قاری کو زندگی کی تہہ داری کا احساس بھی دلاتا ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ افسانہ نگار کو اچانک کردار سے کہیں زیادہ اس کی پرچھائیں haunt کرنے لگی ہے اور وہ خود سے سوال کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہ پرچھائیں کون ہے؟ اس کا کردار سے کیا رشتہ ہے اور کہیں ایسا تو نہیں کہ اصل کردار یہی پرچھائیں ہو؟ اور پھر عام روش سے ہٹ کر خوابوں سے مملو ایک ایسا ماحول خلق کر لیتا ہے جس میں اصل پہچان کا واحد ذریعہ وہ تعقل ہے جسے انسانی فلسفہ نے ہمیشہ بنظرِ تحقیر دیکھا ہے۔ یوں بھی فلسفہ شعور کے حربے سے حقیقت تک پہنچنے کی ایک سعی ہے اور فن خواب کے وسیلے سے اور اس لیے جو فن پارہ اپنے طریق کار کو تج کر فلسفے کے آلات کو بروئے کار لانے کی کوشش کرتا ہے، وہ اسی نسبت سے اپنے مشن میں ناکام بھی ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے جب کردار اور واقعہ کی روشن اور ننگی دنیا کو ایک خوابناک فضا کے ہالے میں رکھ کر دیکھا تو اسے ایک اور ہی منظر دکھائی دیا۔ مگر اس نے یہ کوشش ضرور کی کہ افسانے کو کردار اور واقعہ سے بے نیاز

نہ ہونے دے۔ مطلب یہ کہ اس نے پرچھائیں کو نظر کی گرفت میں لیا لیکن صرف اس پرچھائیں کو جو کردار سے منسلک تھی۔ بصورت دیگر وہ بے جسم ہیولوں میں گھر کر رہ جاتا (اس کا ذکر آگے آئے گا)۔ یورپ کے افسانے کی اس نئی جہت کا چرچا اکثر ہوتا رہتا ہے اور اسے مصوری کی بعض تحریکوں سے منسلک کرنے کی کوشش بھی ایک عام بات ہے لیکن یہ سوال کہ جدید اُردو افسانے میں "پرچھائیں" کا وجود کن محرکات کے تابع ہے، بحث کو بیت کی پیچ دار جہتوں میں لے جائے گا۔ اس لیے اس سے اجتناب ضروری ہے۔ مگر ایک بات واضح ہے کہ یہ پرچھائیں بیسویں صدی کی پیداوار ہے اور افسانہ ہی نہیں شعر میں بھی اپنی جھلک دکھا رہی ہے۔ بالخصوص اُردو کی جدید غزل میں اس نے دوسری ہستی (The other) کے روپ میں ظاہر ہونے کی پُر زور کوشش کی ہے اور جدید اُردو افسانے میں بھی یہ خاصی فعال نظر آ رہی ہے۔ صورت اس کی یوں ہے کہ یکا یک افسانے کا کردار اپنے بدن کے جملہ خدوخال کو برقرار رکھتے ہوئے اندر سے خالی ہو گیا ہے اور کوئی شے یا روح اس جسم میں حلول کر گئی ہے اور کردار ایک نئی ہستی کے روپ میں دکھائی دینے لگا ہے اور اس underworld کا باسی بن گیا ہے جو ہم میں سے ہر شخص کے اندر موجود تو ہے، لیکن جسے سماجی احتساب نے باہر آنے کی اجازت نہیں دی۔ ہمزاد یا پرچھائیں کی یہ آمد ہی وہ نئی سطح (Dimension) ہے جس نے اُردو افسانے کو ایک نئی رفعت سے آشنا کر دیا ہے۔ واضح رہے کہ میں یہاں "پرچھائیں" کا محض نفسیات کے shadow کے مفہوم میں ذکر نہیں کر رہا۔ بے شک افسانہ کی فضا میں shadow کا در آنا کوئی عیب کی بات نہیں کیونکہ اس سے کردار کے بعض گہرے اور تہہ دار پہلوؤں تک رسائی پانے میں مدد ملتی ہے، لیکن پرچھائیں سے مراد وہ شخصیت بھی لیتا ہوں جو فطری ارتقا کے تحت ہر بار قدیم کی راکھ سے برآمد ہوتی ہے اور نئے دور کی نئی آواز قرار پاتی ہے۔ جدید غزل یا جدید افسانے میں پرچھائیں کا یہ تصور اس ہستی یا شخصیت کی دریافت کا تصور بھی ہے جو نئے زمانے سے نبرد آزما ہونے کی خود میں سکت رکھتی ہے۔

رہا یہ سوال کہ جدید افسانہ نگار نے اس پرچھائیں کو دریافت کرنے کے لیے کیا خاص طریق اختیار کیا ہے تو اس سلسلے میں بھی کوئی کلیہ موجود نہیں۔ ہر افسانہ نگار اپنے مزاج اور جہت کے مطابق ہی اس دریافت میں حصہ لیتا ہے، چنانچہ بعض تو Stream of conciousness کو بروئے کار لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ طریق نفسیات کے آزاد تلازمۂ خیال سے متاثر ہے۔ دوسرا طریق یہ ہے کہ افسانہ نگار کردار کے ذہن کے تجزیہ سے نہیں بلکہ اس کے اعمال سے اس دوسری ہستی کو "دریافت" کرتا ہے۔ تیسرا یہ کہ وہ افسانے کی ابتدا ہی اس ہستی کو مرکزِ نگاہ بنا کر کرتا ہے۔ ہر چند اس ہستی کے ساتھ اس کا گوشت پوست کا کردار منسلک رہتا ہے لیکن لگتا ہے جیسے جو پہلے سایہ تھا اب وہ کردار ہے اور جو کردار تھا وہ اب محض سائے کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ پچھلے چالیس سالوں میں افسانے کا یہ رجحان خاصا توانا ہوا ہے اور اس کے تحت اُردو میں بعض عمدہ کہانیوں کا اضافہ بھی ہوا ہے۔ غلام الثقلین نقوی، انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، شمس نعمان، بلراج میزا اور بعض دوسرے لکھنے والوں کی متعدد کہانیوں میں اس خاص انداز کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ رام لعل کا افسانہ "چاپ" اور بلراج کومل کا افسانہ "کنواں" اس جہت کی بہت عمدہ مثالیں ہیں۔

ہر تحریک یا رجحان کا ایک فارورڈ بلاک ہوتا ہے جو بعض اوقات اپنے جوش میں اتنا آگے بڑھ جاتا ہے

کہ اصل تحریک ہی سے منقطع ہو جاتا ہے۔ یہ فارورڈ بلاک جدید اُردو افسانے میں بھی ظاہر ہو گیا ہے۔ جدید افسانے نے پیش پا افتادہ مسائل اور بے رحم حقیقت نگار کے عمل کو تج کر واقعہ یا کردار کی دوسری سطح تک رسائی کی جو کوشش کی ہے اس سے افسانہ میں یقیناً گہرائی کا اضافہ ہوا ہے اور ایسی بہت سی کہانیاں وجود میں آئی ہیں جو انسان کی بنیادی طلب کو مطمئن کرنے میں بہت کامیاب ثابت ہوئی ہیں، لیکن پھر افسانہ نگار ذرا دم لینے کے بجائے آگے ہی آگے بڑھتا چلا گیا ہے تا آنکہ وہ اس مقام پر پہنچ گیا ہے جہاں سائے سے اس کا کردار چھن چھن گیا ہے۔ جب تک کردار اور اس کی پرچھائیں کی ثنویت قائم رہے، ان دونوں کے ربط باہم کا تجزیہ نئے نئے انکشافات کا باعث ثابت ہوتا ہے لیکن اگر کردار سے اس کا سایہ یا سائے سے اس کا کردار چھن جائے تو ایک انتہائی صورت وجود میں آ جاتی ہے۔ چنانچہ جب افسانے نے کردار یا ماحول کی معروضی صورت کو تج کر خود کو محض بے جسم ہیولوں تک محدود کر لیا تو کہانی کے سارے خدوخال ہی گڈمڈ ہو گئے۔ جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے اور یہ کہانی ماحول اور اس کے کرداروں سے مرتب ہوتی ہے۔ جب افسانے سے کردار ہی غائب ہو جائے یا افسانے کا کینوس اپنی معروضیت سے دست کش ہو کر Reference کے طور پر باقی نہ رہے یا جب اشیا ایک دوسری سے ممیز ہی نہ ہو سکیں تو ہیولے جنم لیتے ہیں اور انتشار (Anarchy) کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ اُردو افسانے میں کہیں کہیں انتشار کا یہ رجحان بھی نظر آ رہا ہے اور بعض طبائع جدیدیت کے نام پر اسے exoploit بھی کر رہی ہیں۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی زمانے میں ترقی پسندی کے نام پر حقیقت نگاری کے رجحان کو exploit کیا گیا تھا!

تخلیقی افسانہ کا فن

محمود ہاشمی

انانیت تخلیق کے دائرے میں یا تو کسی شفاف چشم کی کائی بن کر چشمے کے پانی کو رنگ اور انفرادیت عطا کرتی ہے، یا پھر تخلیق کے کسی ٹینک کا زنگ بن کر پانی اور ٹینک دونوں کو نقصان پہنچاتی ہے، گویا انانیت اپنی ذات سے مفر نہیں، صرف تخلیقی احساس کی شخصیت کا اپنا پیکر انانیت کا عمل تبدیل کر دیتا ہے۔

میں انانیت کی تشبیہ پیش کرنے کے بعد ذرا آپ کی انا کو ٹھیس پہنچانا چاہتا ہوں، آپ اپنے شخصی احساس کے مطابق اس سے اثر لیجیے یا نہ لیجیے، مجھے کہنے دیجیے کہ ان دنوں افسانہ مختصر ہو یا طویل، یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا۔ ادب، یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری، موسیقی کا، لیکن یہ افسانہ بے چارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کے چکر میں پڑا پس رہا ہے۔

افسانہ، کہانی، قصہ عام ذہن کی فطری پیداوار ہے۔ ہر شخص خواہ وہ پڑھا لکھا ہو یا بالکل جاہل، دن بھر میں دو دو چار دس پانچ افسانے ضرور تراشتا ہے، انھیں بیان کرتا ہے اور اس کا اظہار بھی اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔

ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں اُن میں رمز و کنایہ، استعارہ، سمبل یا امیج وغیرہ کو زیادہ دخل ہے۔ کسی سمبل Symbol یا امیج (IMAGE) کو پرکھتے وقت ہمیں یہ اندازہ کرنا ضروری ہوتا ہے کہ یہ امیج کس قدر سیال ہے اور اس کا تاثر کس حد تک جاری و ساری ہے، یا یہ سمبل کس حد تک اپنے وسیع معنی کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔

شاعری میں تخلیقی عناصر کی یہ خوبیاں تو پیدا ہو سکتی ہیں لیکن نثر اور شاعری کا فرق نثر میں یہ خوبیاں پیدا نہیں ہونے دیتا۔ اس لیے کہ اب شاعری میں بحر، ارکان، اوزان کی بحث تو ختم ہو چکی ہے، صرف ان عناصر سے ہی شاعری اور نثر کا فرق واضح ہوتا ہے۔ اگر نثر میں یہ خوبیاں پیدا ہو جاتی ہیں (اور کسی نثر نگار کے ذریعہ) تو ایسی نثر شاعری اور نثر کے درمیان ایک عجیب سی غیر فطری شے بن کر رہ جاتی ہے اور اگر یہ خوبیاں پیدا نہ ہوں تو پھر ہم افسانے کو تخلیقی ادب کی حدود میں کیسے رکھ سکتے ہیں۔ یہ بھی سوال پیدا ہوتا ہے کہ افسانے کو ناقد میسر نہیں۔ یہ بے حسی کیوں ہے؟

افسانے کے معاملے میں، میں تنگ نظری کا شکار نہیں ہوں۔ لیکن افسانہ اور تخلیقی ادب کے درمیان ایک بعد ضرور محسوس ہوتا ہے، اسی لیے ناقدین نے بھی افسانے پر یا تو بالکل توجہ نہیں دی یا پھر ایک آدھ مضمون پر اکتفا کیا ہے۔ اس مسئلہ پر نہ صرف ہم، بلکہ ہمارے پیش رو بھی کچھ الجھے رہے ہیں اور کبھی کھل کر اس اختلاف پر بات نہیں کی۔ تنقید زیادہ تر تو شاعری پر لکھی گئی یا نظریات پر، لیکن افسانے کی تنقید کا کوئی واضح رجحان کہیں نظر نہیں

آتا۔ اردو تنقید میں وقار عظیم نے یہ کوشش کی بھی تھی تو وہ بے چارے پروفیسر بن گئے اور کورس کی کتابیں مرتب کرنے میں مصروف رہنے لگے۔ باقی نقادوں میں بھی مجنوں صاحب نے بھی پروفیسر آل احمد سرور نے اور کچھ حد تک احتشام حسین نے افسانے کے متعلق لکھنا چاہا، لیکن بات ایک آدھ مضمون میں ہی مکمل کر دی۔ نئے ناقدین میں انتظار حسین نے اپنی افسانہ نگاری کی لاج رکھنے کے لیے افسانے پر ایک اچھا مضمون لکھا تو ان سے کچھ امیدیں وابستہ ہوئیں، لیکن ادب لطیف کی ادارت نے انھیں ادبی سیاست میں الجھا کر رکھ دیا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے دو ایک جائزے افسانوی ادب لطیف کے بھی لکھے لیکن یہ وہ زمانہ تھا جب اُن کی تنقید آل انڈیا ریڈیو پر ہاتھوں ہاتھ لی جاتی تھی۔ ریڈیو والوں کی مرعوبیت کم ہوئی تو ڈاکٹر محمد حسن بھی خاموشی سے تحقیقی اور تالیفی کاموں کی طرف متوجہ ہو گئے۔

ناقدین کی افسانے سے عدم توجہی کا قصہ صرف اردو کا نہیں ہے بلکہ انگریزی ادب کے ناقدین میں بھی افسانے سے اس قدر تو نہیں لیکن مجموعی طور پر بے توجہی کی شکایت ہے۔ البتہ فرانس میں افسانے کے ساتھ خاصا انصاف کا سلوک کیا جاتا ہے۔ یوں بھی افسانے کا ارتقاء بڑی حد تک فرانس کا مرہونِ منت ہے Du BELLAY اور Plerade نے ۱۵۴۹ء میں جو ادبی مینی فیسٹو ------- فرانسیسی عوام کے سامنے پیش کیا تھا وہ آج تک اس مینی فیسٹو کے پابند ہیں اور شاعری، افسانہ، مصوری اور موسیقی سے پوری طرح وابستہ رہتے ہیں۔

بیسویں صدی میں انگریزی میں صرف FORD MADOX FORD ہی ایک ایسی شخصیت ہے جس نے نثر یا افسانے پر توجہ دی۔ فورڈ نے The English Review کی ادارت کے پندرہ مہینوں میں (۹۔۱۹۰۸ء) نثر اور افسانے کی حمایت اور شاعری کے خلاف مسلسل لکھا لیکن فورڈ نے خود شاعری بھی کی۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ نے چیخوف کے افسانوں کی تعریف کی تو ٹسن کے ڈراموں کے ساتھ چپکا لیا۔ اور چیخوف کی نثر میں ڈرامائی عناصر کا ذکر چھیڑ دیا۔ چنانچہ بات افسانے کی بجائے شاعری اور ڈرامہ یا ڈرامائی ہیکیل اور ڈرامائی عناصر کی جانب چل نکلی۔ ایلیٹ کا بیان ہے کہ افسانہ، شاعری کی نسبت ڈرامہ کے عناصر سے زیادہ قریب ہے۔ افسانہ یا نثر اور ڈرامہ عمل، ACTION کا اظہار ہے اور شاعری عمل سے عارضی بے تعلقی کی تخلیق ہے۔ اسی لیے شاعری Symbolic communication ہے، اور افسانہ یا نثر Dramatic Communication لیکن نئے افسانہ نگار تو ”علامتی اظہار“ کے دعویدار ہیں۔ ایلیٹ نے ان کے دعوے پر کوئی غور نہیں کیا اور یہاں بھی مسئلہ تشنہ ہی رہا۔

مغرب میں تو افسانہ نگاروں نے ناقدین کے رویے سے مجبور ہو کر خود تنقید پر توجہ دینی شروع کی۔ چنانچہ لارنس، ہنری جیمز، ای۔ ایم فارسٹر، ایڈون مویر، جیمس جوائس، ورجینا وولف، پرسی لیاک کے نام اس سلسلے میں لیے جا سکتے ہیں لیکن ہمارے افسانہ نگاروں میں یہ مرض پیدا ہی نہ ہوا۔ میرا خیال ہے کہ PERCY LUBBOCK کی کتاب The craft of fiction افسانوی تنقید کی بہت اچھی کتاب ہے لیکن میرے ذہن میں افسانے کی غیر فنی حیثیت پر جو دلائل موجود ہیں انھیں یہاں بھی تقویت ملتی ہے۔ اول تو کتاب

کے نام میں CRAFT کا لفظ مجھے کھٹکتا ہے اور یہ آرٹ کی خاصی نفی کرتا ہے۔ پھر پرسی لباک نے افسانے کے پرکھنے کی جو کلیدی کسوٹی بتائی ہے وہ Point Of View ہے اور جدید افسانے میں اس کی نفی کی جاتی ہے۔ غرض یہ کہ وہاں بھی افسانوی تنقید کا فقدان ہے۔

نئے ادب میں Symbolism کی اہمیت کے ہم بہت معترف ہیں اور بعض مضمون نگاروں نے ہمارے بعض جدید افسانہ نگاروں کی رمزیت، اشاریت یا ''علامتی اظہار'' پر بحث بھی شروع کی ہے، لیکن سمبلسٹوں کی داعیہ سوسن لینگر کا بیان کچھ اس طرح ہے:

> ''میرا خیال ہے کہ افسانہ مخصوص طور پر ادب نہیں ہے اس کا منبع بالکل
> مختلف ہے، اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے حقائق ہوتے ہیں۔
> البتہ یہ ادب سے قریب ضرور ہے، چونکہ اس کا بیان، اس کا تجرباتی تجزیہ
> اور مطمح نظر ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن مزاجاً فرق بھی ہے اور عام طور پر اس
> کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے تسلسل سے عاری ہوتے ہیں۔ یوں
> سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق مصوری اور فن تعمیر سے ہے، اسی طرح
> افسانہ بھی تخلیقی ادب کے متعلقین میں تو ہے لیکن خالصتاً ادب نہیں ہے۔''

یہاں آپ کے غم میں میں بھی شامل ہوں، اس لیے کہ اپنے زمانے کی سب سے اہم ادبی تحریک بھی افسانوی ادب کی نفی کر رہی ہے ایسی تحریک جس سے وابستہ ہو کر ہم نئے افسانہ کی حدود مقرر کرتے ہیں۔

اگر ہم اس مسئلہ پر غور کرنے کی کوشش کریں کہ افسانہ فن کب بنتا ہے، اور کہاں اور کس طرح یہ ادب کے دائرے سے خارج ہو جاتا ہے تو شاید ''افسانہ نگاری'' کے 'غیر فنی' اور 'غیر تخلیقی' ہونے کا الزام ختم ہو جائے۔ آیئے اسی روشنی میں کچھ مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔

پریم چند اردو افسانے کا ایک ابتدائی اور بنیادی اُفق سمجھے جاتے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں سوائے نئی اور بے تکلف زبان کے (جس کا رواج پریم چند نے نہیں بلکہ غالب نے اپنے خطوط کے ذریعہ شروع کیا) ہمیں اور کچھ نہیں ملتا۔ اس لیے کہ پریم چند کی افسانہ گوئی قدیم داستانوں کی طرح خیر و شر کی مقصدیت کی حامل تھی۔ ان کا یہ رویہ ادبی اور تخلیقی نظریے کے مطابق غیر تخلیقی اور غیر فنی ہے۔ ادب صرف اظہار اور اظہار کی تکمیل کا نام ہے لیکن اس اظہار پر کسی خارجی مرکز کا عنوان چسپاں کر دیا جائے تو پھر یہ ادب نہیں رہتا۔ پریم چند اور ان کے بعد اعظم کریوی، سدرشن اور علی عباس حسینی کے یہاں فن کا یہی رویہ ہمیں ملتا ہے۔

''انگارے'' کے افسانوں میں پہلی بار افسانہ کے کچھ فنی Cliches نظر آتے ہیں اور فن کی خوبصورتی کی ابتدائی کرنیں اُن cliches کے درمیان ہی کہیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔

انگارے کے بعد کرشن چندر اور بیدی کے یہاں کبھی کبھی افسانہ ادبی دائرے میں نمودار ہوا۔ کرشن چندر نے جمالیاتی اسٹائل میں اپنے بعض بڑے عیوب چھپائے، لیکن جمالیاتی اسٹائل کا دور تو ختم ہو چکا ہے۔ اب وہ بھرم بھی باقی نہیں رہا، اس لیے کرشن چندر اب خالصتاً غیر ادبی فن کے مظہر بن چکے ہیں۔ بیدی کے یہاں فن کی

جزئیات تو تھیں، جو "لاجونتی" میں ذرا نمایاں ہوئی تھیں لیکن انھوں نے جزئیات کو Sublimate کرنا نہیں سیکھا۔ اس لیے وہ بھی بکھرے رہے، "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں پہلی بار بیدی کی فنی جزئیات زیادہ مستحکم نظر آتی ہیں۔ لیکن اس افسانے میں ابتدا سے جو مخصوص Image ابھارا گیا تھا وہ اخیر تک برقرار نہیں رہ پایا۔ اس لیے یہ افسانہ بھی فن اور عام آدمی کے اظہار کے درمیان کی چیز بن کر رہ گیا۔

لوگ کہتے ہیں کہ عصمت کے افسانوں میں پہلی بار عورت اپنی تمام تر مشرقیت کے ساتھ Exist کرتی ہے اور اردو لٹریچر میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی عورت کو ہم نے عصمت کے افسانوں سے ہی پہچانا ہے لیکن مجھے تو عصمت کے افسانوں میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی عورت کہیں نظر نہیں آتی، البتہ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی نوٹنکی میں کوئی تربیت یافتہ ہنکڑہ عورت کا کردار ادا کر رہا ہے۔

منٹو میں افسانے کے فن کے سب سے زیادہ جراثیم موجود تھے لیکن بدقسمتی سے منٹو کی ہیجان پسندی نے اُسے ڈرامے سے زیادہ قریب کر دیا، ڈرامہ فن کے دائرے میں آتا نہیں ہے، اس لیے منٹو کو فنی افسانہ نگار کے طور پر قبول کرنے کی خواہش کے باوجود مجھے منٹو کو بھی تخلیقی اور فنی افسانہ کی فہرست سے خارج کرنا پڑ رہا ہے۔

۱۹۳۶ء کے بعد والی افسانہ نگاروں کی یہ نسل (جس کا ایک سرا پریم چند سے ملتا ہے اور دوسرا منٹو سے) حقیقت نگاری کے چکر میں اس کے سامنے انسان کا صرف وہ کردار رہا جس کا تعلق سماج، سوسائٹی اور اقتصادیات سے ہے۔ اس نسل نے کبھی یہ کوشش نہیں کی کہ انسان کے ذہن اور اس کی فطرت سے عمق میں چھپے ہوئے زندگی کے غیر مرئی اور زیادہ حقیقی خدوخال کو پہچانے۔ اس لیے اس پوری نسل کے افسانے پڑھ کر تخلیق کی نگاہ کا اثر تو کبھی پیدا نہیں ہوا، البتہ پڑھنے والوں میں یہ خواہش ضرور بیدار ہوئی کہ ان افسانہ نگاروں کے کرداروں کے لیے کسی نئی سوسائٹی کی تشکیل کر دی جائے، یا پھر ایک ایک چیک کاٹ کر انھیں دے دیا جائے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کیا فن اور تخلیق کے عمل کو یکسر ختم کر دینے کا نام ہے؟ اگر احمد ندیم قاسمی کے افسانے اس نسل میں شامل نہ ہوتے تو شاید ہمیں اس عہد کی تاریخ سے اس پوری نسل کا ذکر خارج کرنا پڑتا۔ تنہا احمد ندیم قاسمی نے اس نسل کی آبرو بچائی، لیکن روایتی اور فارمولا کہانی کے ذریعے، اس لیے ابھی ان کو افسانہ نگاری کرنے دیجیے اور باقی حالات کا جائزہ لیجیے۔

بالکل نئے افسانہ نگاروں اور مندرجہ بالا نسل کے بین بین ایک اور نسل بھی ہے، جس کا ذکر کرنا اس لیے زیادہ ضروری نہیں کہ اس بیچ نسل میں نئے افسانے یا تخلیقی افسانے کی لہریں کبھی کبھی بلند تو ہوتی رہیں لیکن ان لہروں کے جلو میں کوئی طوفان نہ تھا۔

آیئے اب سابق نسل کے اس اجمالی تجزیے کے بعد ہنری جیمس کے ایک کلیدی جملے سے فنی اور غیر فنی افسانے کی حدود مقرر کریں۔ ہنری جیمس نے افسانے کو Direct Impression Of Life کہا ہے

لیکن ہمارا اردو افسانہ، ان بڑے افسانہ نگاروں کی فصل میں، محض Direct Representation تو رہا، لیکن Impression نہیں بن سکا۔ Representation تو اسٹیج کا عمل ہے، جس کا اصل تخلیق سے کوئی تعلق نہیں، اسی لیے اردو افسانے کی اس بڑی نسل کو، جواب بھی کہیں سانس لے رہی ہے ہم غیر فنی یا غیر تخلیقی افسانہ

نگاروں کی ٹولی کا نام دے سکتے ہیں۔

اس تجزیے کے بعد، میں فنی اور تخلیقی افسانہ کی پہلی شعاعوں کا پتا لگانا چاہتا ہوں لیکن اس سے پہلے ایک شخصیت کا ذکر ضروری ہے، جو بہت دیر سے نظر آ رہی ہے اور غالباً صدیوں تک نظر آتی رہے گی۔ قرۃ العین حیدر کا نام کتنا ہی ساعت کے لیے بار ہو، لیکن یہ نام اردو افسانے کی دنیا میں اپنی شفافیت کے باوجود ہمیشہ ذہن کے گرد ایک ہالے کی طرح مسلط رہے گا اور اسی نام کے کنارے پر ایک اور نام بھی ٹمٹماتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسی ٹمٹماہٹ جو کسی جگنو کی نہیں، بلکہ کسی ایسے ہیرے کی ہے جو اپنی تراش خراش کے بعد اپنے طلوع کا منتظر ہو۔ یہ ممتاز شیریں ہیں۔ میگھ ملہار والی شیریں۔ قرۃ العین حیدر کے جہاں افسانہ پہلی بار تخلیقی کرب اور تخلیقی احساس کے تمام دبیز پردوں سے نمودار ہو کر خالص Symbolic Communication بنتا ہے وہ میگھ ملہار ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانے تخلیقی افسانے کا سب سے زیادہ مستحکم اور نمایاں اُفق ہیں۔ اردو افسانے میں مکمل طور پر Urbanization کا کام قرۃ العین حیدر ہی نے کیا ہے ان کے کرداروں میں ہماری نئی شہری زندگی اور شہری سوسائٹی کی ایک خاص ذہنی سطح نمایاں ہوتی ہے۔ ''شیشے کے گھر'' کے تمام افسانے انسان اور خصوصاً جدید انسان کی ان حقیقتوں کے ترجمان ہیں، جن کا اظہار الفاظ کے دائرے میں ممکن نہیں ہوتا اور جن کے لیے تخلیق کی اعلیٰ صلاحیت درکار ہوتی ہے۔ قرۃ العین نے ہی سب سے زیادہ بہتر تخلیقی افسانے سب سے پہلے لکھے ہیں۔ اُن کا اسلوب ورجینا وولف سے ملتا جلتا ہے لیکن ان کی فنی بصیرت اور فنی صداقت ہنری جیمس کے فن سے ملتی جلتی ہے۔ The Portrait of a Lady کے کردار، ازابل، گلبرٹ، اوسمنڈ وغیرہ کی طرح قرۃ العین نے ہمیں رخشندہ، میرا، ساجدہ خشونت سنگھ اور فاروق جیسے تخلیقی کردار دیے ہیں۔ ابھی دو تین برس پہلے قرۃ العین حیدر نے ''پت جھڑ کی آواز'' لکھ کر اپنے فن کا ایک اور نیا سنگ میل قائم کیا تھا۔ پت جھڑ کی آواز کے بعد ''سیتا ہرن'' جیسا ناولٹ بھی ہمیں قرۃ العین حیدر نے ہی دیا ہے۔ ''پت جھڑ کی آواز'' میں قرۃ العین حیدر کی ہیروئن پہلی بار اپنے انٹلکچوئل ڈائل سے نکل کر عورت کے پورے تہذیبی، جنسی اور احساسی روپ میں سامنے آتی ہے اور یہ کہانی قرۃ العین حیدر پر عائد ہونے والے اُن الزامات کو بھی رد کر دیتی ہے، جن میں قرۃ العین حیدر کے کرداروں کی بہتات اور ان سے ناانصافی کا تذکرہ ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کا فن اردو افسانے کی ایک انفرادی اور واحد مثال ہے۔ ان کا فن انسان کی غیر مرئی قوتوں کا اظہار ہے۔ ان کے کردار اور الفاظ بے جان نہیں ہیں اور سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کے کردار ایک خاص انٹلکچوئل سطح سے شروع ہو کر تخلیقی فن کے دائرے میں تکمیل پاتے ہیں۔ الفاظ کے شہ پروں پر صرف فلسفے اور آئیڈیل کا بوجھ ہی نہیں ہوتا بلکہ وہ اظہار ہوتا ہے جسے تاثر کہتے ہیں۔ اور جس کے حقیقی معنی جملوں کے اصل مفہوم سے کہیں الگ پڑھنے والے کے ذہن میں اپنے مفہوم کی تکمیل کرتے ہیں۔

ممتاز شیریں نے اردو افسانے میں علامتی انداز کی ابتدا کی۔ اپنے افسانے کے متعلق انھوں نے خود لکھا ہے:

''میگھ ملہار میں نے ایک شدید تخلیقی تحریک کے تحت لکھا تھا۔ مجھ پر واقعتا

اس وقت ایک جنون سا سوار تھا، اور میں ایک وجدانی کیفیت سے سرشار
تھی۔ میں نے ان دنوں چاندنی میں وہی کیفیت پائی تھی اور موسیقی کے
سحر کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا تھا۔ گو موسیقی کے علم کا میں کوئی
جھوٹا دعویٰ نہیں کرتی۔"

"میں نے میگھ ملہار میں کئی طرح کے تجربے کیے ہیں۔ اب یہ نہیں معلوم
کہ یہ افسانہ کہاں تک تجربے کی حد سے آگے بڑھ کر تخلیق بنا۔"

ممتاز شریں نے دیومالائی اور اساطیری حکایتوں کو نئی اور زندہ علامتیں بنا کر پیش کیا دیپک راگ اور میگھ ملہار جیسے تخلیقی افسانوں سے انھوں نے ہمیں افسانے کے تخلیقی پہلو پر سوچنے کی خاموش دعوت دی ہے۔

ان دو افسانہ نگاروں نے کم از کم ہمیں یہ روشنی تو عطا کی کہ افسانہ تجربے کی حد سے گذر کر کب تخلیق بنتا ہے اور اس روشنی کو نئی نسل کے جن افسانہ نگاروں نے پہچانا، ان میں انتظار حسین کا نام سب سے پہلے لیا جانا چاہیے۔ انتظار حسین نے افسانے کی غیر تخلیقی حالت کو بھی محسوس کیا اور اپنی راہ بھی خود تلاش کرنے کی جستجو کی ہے۔ انھیں غالباً دیگر افسانہ نگاروں کی نسبت اس حقیقت کا زیادہ ایقان ہے کہ اردو افسانہ ابھی تخلیق اور فن کے دائرے میں نہیں آیا ہے۔ یہ جو قرۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں کی انفرادی اجنبیت ہے، اسی میں تو اصل تخلیقی افسانے کے جوہر موجود ہیں۔ چنانچہ "کنکری" کے افسانے انتظار کی مسلسل جستجو کا ثبوت ہیں۔ انتظار نے افسانے میں کئی تجربے کیے ہیں، کبھی وہ اسے شاعری کی اعلیٰ منزلوں سے قریب لانے کے لیے افسانے کو اقبال کے نظریات کا امین بناتے ہیں۔ اور کبھی افسانوں میں تصوف کا رجحان پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تصوف کا کشف اور جذب تخلیق کے لیے دردزہ کا عرصہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے انھوں نے تصوف سے بھی مدد لی ہے۔

انتظار حسین کے افسانے میں انسان کے Spritual Isolation کے خلاف ایک جہد ملتی ہے۔ اور وہ Reconstruction of Faith کے مسائل کو علامتی انداز سے حل کرنا چاہتے ہیں "زرد کتا" ان کے تجربات کی ناکامی کا ثبوت ہے۔ ملفوظاتی اسلوب کو اختیار کرتے ہوئے اس افسانے میں وہ داستانوں سے قریب ہو گئے لیکن اس کے کرداروں کا مکمل Intellectualization علامتوں کے نئے معنی تخلیق کرنے کی راہ میں آڑے آ گیا اس لیے اس افسانے کی علامتیں سیال نہیں بن سکیں لیکن ہمیں تو یہاں اس شدت، کرب اور جدوجہد کی داد دینا مقصود ہے۔ جس میں اُن کے آزادترین اور مکمل ترین تخلیقی اظہار کی تمنا پوشیدہ ہے اور جو موجودہ افسانے کو تخلیق اور فن کے دائرے میں دیکھنا چاہتی ہے۔

انتظار حسین کے بیان کے بعد بہت سے افسانہ نگاروں کو خوش کرنے کے لیے میں کوئی لمبی فہرست ناموں کی نہیں گنوانا چاہتا البتہ کچھ لوگوں کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔

انتظار حسین کے علاوہ جن لوگوں کے یہاں افسانے کو تخلیقی فن بنانے کا رجحان ملتا ہے ان میں ضمیر الدین احمد، رام لال، دیویندر اسر، رحمان مذنب، اقبال مجید، عابد سہیل وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ رام لال نے ان سب میں سب سے زیادہ افسانے لکھے ہیں۔ انھوں نے اپنی فنی جزئیات کے لیے وہی عوامل اختیار کیے ہیں جو غیر

فنی افسانہ نگاروں سے مخصوص ہیں۔ وہی فارمولا، وہی روایت لیکن کبھی کبھی جدت کی ایک کرن ابھرتی ہے جو پوری طرح ان کے فن کو روشنی میں لانے میں ناکام ہے۔ ان کے یہاں زندگی کی غیر مرئی شبیہ کو گرفت میں لانے کی آرزو نہیں ملتی اور جس Particular Image کو وہ کسی افسانے میں نمایاں کرتے ہیں وہ اختتام تک باقی نہیں رہتا۔ مثال کے طور پر ان کے ایک تازہ افسانے "ریکارڈ کیپر" کے کچھ حقائق دیکھیے۔ افسانے کے ابتدائی حصہ میں گلزار سنگھ کی وہ جنس جو تہذیب، خاندان، مسائل اور اس مشینی دور کی غیر انسانی فطرت کے نیچے دبی رہتی ہے۔ تنہائی کا جواز پا کر بیدار ہو جاتی ہے اور وہ اپنی پھٹی پرانی ادھیڑ عورت میں بھی ایک بار پھر نوجوانی، حسن کشش محسوس کرتا ہے۔ یہاں تک افسانے میں ایک مخصوص امیج ابھرآتا ہے لیکن اس کے فوراً بعد افسانے میں ایک بیرونی کردار ابھرآتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ بہت سے واقعات ظہور میں آتے ہیں اور کہانی ایک بالکل مختلف محور پر جا کر ختم ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے اُن کے نزدیک یہ حقائق کا منطقی رویہ ہو، لیکن میرے نزدیک حقائق صرف وہ نہیں ہیں جنھیں ہم ثابت یا رد کر سکتے ہیں، جو چیز فن اور تخلیق کے دائرے میں حقائق کے عنوان سے آتی ہے وہ ہے جو زندگی اور کائنات کے متعلق ایک نئے احساس کا اظہار ہو۔ حقیقت کوئی سادہ تصور نہیں ہے، یہ وہ چیز ہے جس کو ہم نشانات کا سرچشمہ اور سیاق تصور کرتے ہیں۔ وہ نشانات جن کا ہم کامیابی سے جواب دیتے ہیں۔ یہ کچھ مبہم سی تعریف ہے، لیکن لفظ حقیقت ہی کچھ مبہم سی اصطلاح ہے اور منطق میں تو اس کی تشریح ایک مستقل قضیہ بنی ہوئی ہے۔ اس لیے حقیقت نگاری کا ذہن رکھنے والے افسانہ نگاروں کو "حقیقت" کے نئے اور زیادہ واضح مفہوم کو پہچان کر افسانے کو تخلیق کے دائرے میں لانا چاہیے۔

بالکل ہی نئے لکھنے والوں میں کچھ افسانہ نگار انتہائی شدید تخلیقی کرب کے ساتھ سامنے آئے ہیں، سریندر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج مینرا اور راج کا نام لیتے ہوئے مجھے مستقبل کے تخلیقی افسانے کے کچھ امکانات نظر آرہے ہیں۔

سریندر پرکاش کا ایک افسانہ "نئے قدموں کی چاپ" ابھی ۱۹۶۳ء میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ اب تک جو دو چار افسانے نئے افسانہ نگاروں کے---SYMBOLLIC COMMUNICATION کے حامل نظر آتے ہیں ان میں "نئے قدموں کی چاپ" بھی قابل ذکر ہے۔ اس افسانے میں سریندر پرکاش نے دو نسلوں کی محسوسات، ان کے تضاد، روایت کی جلتی اور اکڑتی ہوئی رہتی اور نئے پرانے انسان کی کشمکش کو بڑے خوبصورت علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ اتنے بڑے موضوع کو صرف "تخلیق" کے چند لمحات ہی اپنے آغوش میں سمیٹ سکتے ہیں۔ اگر یہ موضوع کسی حقیقت پرست افسانہ نگار کے ہاتھ لگتا تو شاید وہ اس پر علی پور کا ایلی جتنا ضخیم افسانہ لکھ دیتا، اور پھر بھی نہ تخلیق اور فن کے مطالبات پورے ہوتے، نہ موضوع سے انصاف ہوتا لیکن سریندر نے اس افسانے کے مختصر سے دائرے میں اس بڑے موضوع کو تمام تر خلاقانہ صلاحیتوں سے مقید کیا ہے۔

بلراج مینرا خود سوانحی افسانہ نگار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ افسانے کے تخلیقی پہلو کا ارتقا ان کے یہاں رُکا ہوا معلوم ہوتا ہے، غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے کرداروں میں کوئی تنوع نہیں ہے۔ وہ انسان کے داخلی کرب کے موضوع کو گرفت میں لانا چاہتے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں فن کی تخلیق کی بجائے فلسفے کی تخلیق کا رجحان

زیادہ نظر آتا ہے۔ یہ رویہ زیادہ شدت اختیار کرے تو فن کار ادب سے بالکل کٹ جاتا ہے KIERKEGAARD نے اپنی پہلی تصنیف EITHR-OR ادیب کی حیثیت سے لکھی تھی۔ اس میں انیسویں صدی کی رومانیت بھی ہے اور دماغی کردار بھی، لیکن کیرکی گارڈ کا رجحان ادب کی تخلیق سے ہٹ کر فلسفے کی طرف ورود کر گیا چنانچہ یہ تصنیف ادب نہیں بن سکی۔ بلراج مینرا کو تخلیق کے علامتی پہلو پر زیادہ توجہ دینی چاہیے۔

مندرجہ بالا مثالوں کے علاوہ تمام اردو افسانہ (جسے کم از کم دوم یا سوم درجہ کی ہی تخلیق ہونا چاہیے تھا) فن اور تخلیق کے دائرے میں بالکل نہیں آتا۔ جن شخصیتوں کو میں نے تخلیقی افسانے کا خالق بیان کیا ہے، مجموعی طور پر اردو افسانے کا مزاج نہیں بن سکی ہیں۔ اسی لیے میں بہ استثنائے چند تمام اردو افسانے کی غیر ادبی اور تخلیقی حیثیت کا ماتم کرتا ہوں۔

آیئے، کچھ اور نظریاتی امور پر غور کریں، شاید ہمیں مسرت کی کوئی کرن میسر آ جائے۔

سوسن لنگر سے ہم نے کوئی ادبی معاہدہ نہیں کیا ہے اور ہم اس کے نظریے کو قبول کر لینے کے پابند بھی نہیں ہیں۔ ہمیں اس سے انکار نہیں کہ افسانے کے Origin وہی ہیں جو ڈرامے کے ہیں، اور ڈرامہ کے Origin کا تعلق تخلیق کے Origin سے نہیں ہے، لیکن ہم جو نسلاً آریائی ہیں، ہم نے اپنے آباو اجداد سے جو چیزیں ورثے میں پائی ہیں اُن میں ہمارے مزاج کی لچک، ہمارا وسیع اور کشادہ جمالیاتی احساس اور مسلسل جستجو کے بعد فتوحات خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ ہم صرف اس بنیاد پر کہ افسانے کے Origin ہمارے ہم نوا نہیں ہیں، افسانے کی تخلیقی زندگی کے امکانات سے کنارہ کشی اختیار نہیں کریں گے، ابھی ہمارے سامنے غور و فکر اور جد و جہد کا وسیع میدان موجود ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ تخلیق اور ادب کی دنیا میں ہم نے جس ارتقاء کو جاری رکھا ہے اور جس طرح زندگی کی غیر مرئی شبیہ کو گرفت میں لانے کے لیے حقائق کے بعد فطرت کو اپنایا، یا شاعری نے جس طرح تخلیقی تحریکات کا ساتھ دیا اور کبھی ہم نے اسے Imagist تحریک کی صورت میں دیکھا اور کبھی Imperssionist تحریک کی صورت یا Symbolic صورت میں، اسی طرح اگر افسانے کے فن کو تخلیقی تحریک کے شعری نظریوں سے قریب لایا جائے تو افسانہ بھی شاعری کی طرح اعلیٰ تخلیقی اظہار بن سکتا ہے۔ لیکن اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم افسانے کو شعری نظریات سے ہم کنار کریں۔ اب تک تو یہ ہوتا رہا ہے کہ بجائے شاعری کے ارتقا کے مطابق افسانے کی نہج بنانے کے ہم نے افسانوی نثر میں شعری فضا پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جو غیر فطری معلوم ہوتی ہے۔ ہمیں افسانے کے لیے ایسی زبان، اسلوب اور انداز اختیار کرنا چاہیے جس میں الفاظ مخفی لکیروں کے پیکر کو چھوڑ کر اپنے پورے Characterstic انداز سے صفحۂ قرطاس سے باہر نمودار ہوں اور ہمارا مقصد قصہ گوئی نہیں بلکہ محض تخلیق ہو، جس میں ایک لطیف سی شعلگی ہوتی ہے، جہاں تعقل کا عمل Symbol کے بعد پیدا ہوتا ہے اور یہ تب ہی ممکن ہے، جب ہمارے افسانہ نگاروں میں سے کسی کو جیمس جوائس کی سی تڑپ میسر آ جائے۔

ہمارے نئے افسانہ نگار اچھے فن کار بننے کی بجائے اچھے انٹلکچوئل بننا چاہتے ہیں۔ اسی لیے ان کا انداز نظر تخلیق سے زیادہ فلسفیانہ ہے، اسی لیے وہ سارتر کا نام لیتے ہیں۔ کامو کا ذکر کرتے ہیں۔ ممکن ہے اس کی وجہ

ہندوستان کے نوجوان کا اپنا فکری اور معاشرتی اضطراب ہو اور اسے تخلیق سے زیادہ اپنی فکر کا سلجھاؤ عزیز ہو، لیکن ہمارے مسائل کا مداوا صرف ہمارے تخلیقی ادراک میں پوشیدہ ہے۔ ہمارے زمانے میں ادب اور فن کار کے لیے جن مشکلات اور مسائل کا تخلیقی ادراک ضروری ہے، ان میں نئے انسان کے فطری اور روحانی مسائل زیادہ اہم ہیں۔ جدید انسان فطرت سے بہت دور جا پڑا ہے اور یہ عمل اس دن سے شروع ہوا ہے جب سے ہم نے علامتوں پر حقائق کے نشانات کو ترجیح دینا شروع کیا ہے۔ اپنے جذباتی ردِ عمل کو دبا کر عملی ردِ عمل پر توجہ دی ہے۔ فطرت کے تقدس کو پہچاننے کی ہم نے کوشش نہیں کی اس طرح حقیقت کے چہرے کو بدل ڈالا ہے۔ انسانی اقدار کی موت نے ہم سے ہمارا فنی اور تخلیقی رویہ چھین لیا، ہمارے احساسات کو تبدیل کر دیا۔ ہم نے سورج کو توتوں کا منبع تو سمجھ لیا، لیکن اس کے اساطیر کے افسانوی پہلو کو یکسر فراموش کر بیٹھے۔ ہماری زمین اب تخلیق سے عاری ہو چکی ہے۔ ہم نے اس پر عمارتیں، کارخانے بنا ڈالے ہیں۔ اس سے اب وہ تمام چیزیں اُگنی بند ہو گئی ہیں جو قدیم زمانے کے لوگ اس سے حاصل کرتے تھے۔ نہ ہم طوفانی سمندر کی قوت سے آگاہ ہیں، نہ ہمیں بارش کا کوئی تجربہ ہے۔ ہم نے جو مکان بنائے ہیں ان کی چھتوں کے نیچے بیٹھ کر ہم بارش سے محفوظ ہو جاتے ہیں اور صرف چھت کی درستی یا نادرستی کے متعلق سوچتے ہیں۔ بادلوں کا، باہر کی دنیا کا ہمیں کوئی ادراک نہیں ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں کو، جدید انسان کے کھوکھلے پن کو، غیر فطری انداز کو اور تخلیقی بے سروسامانی کو محسوس کرنا ہے۔ اور افسانوں سے حقیقی وجود کی دنیا کی تعبیر کے لیے فن اور تخلیق کی شہ رگوں پر احساس کے خنجر کی چبھن کو برداشت کرنا ہے، تاکہ نیا افسانہ اپنی تمام تر تخلیقی جہتوں کے ساتھ ان ادبی موضوعات کا حامل بنے اور ہم اُسے تخلیقی عمل کہنے کے لیے تیار ہوں۔

افسانہ ہمیں جس قدر آسان معلوم ہوتا ہے، اس قدر آسان نہیں ہے۔ اس کا ہر جملہ، ہر سطر، ایک ہی لمحے کا بیان تخلیق کو خطرناک منزلوں میں پہنچا دیتا ہے۔ ایسی منزلیں جہاں فن کا دم گھٹنے لگتا ہے۔ ہمیں ایک ایک جملے میں جان ڈالنی پڑتی ہے، اور جو جملہ بھی زائد ہوتا ہے وہی افسانے کی موت کا سبب بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کا افسانہ ''تائی السیری'' لیجیے، جہاں اخیر کے صرف تین جملوں سے (جہاں ڈاکٹر کو تائی الیسری کا بنایا ہوا بیٹا چونی دیتا ہے) ایک بڑے افسانے کا تخلیقی عمل اچانک Craftsmanship کے دائرے میں آجاتا ہے۔

ہمارے اس غیر فنی اور غیر تخلیقی افسانے کی وجہ دراصل ہمارے افسانے کا نامکمل ارتقاء اور ہمارے افسانہ نگاروں کی فکر کی پستی ہے۔ ہمیں اب نئے افسانے کو ان فضاؤں سے نکال کر ادب اور فن کی تازہ دنیاؤں سے روشناس کرانا ہے، ورنہ بے چارہ یوں ہی ادب کے چکر میں پڑا رہے گا اور کبھی اسے تخلیق کی سحر میسر نہ آئے گی۔

میں نے مضمون کی ابتدا میں انانیت کی ایک تشبیہ پیش کی تھی۔ مضمون کے خاتمے پر مجھے دوبارہ وہ یاد آرہی ہے۔ مجھے معلوم آپ کا تخلیقی پندار قدرتی سرچشمہ ہے، یا مادے کی چادروں کا بنا ہوا ٹینک۔ مگر میں نے جو کچھ کہا ہے، وہ پورے غور و فکر اور شدید محسوسات کے ساتھ کہا ہے!

افسانے کا فن

رام لعل

افسانے کے فن پر کچھ کہنے سے پہلے اگر میں یہ سوچنے لگوں کہ اب تک میں کتنے ایسے افسانے پڑھ چکا ہوں جو کئی معنوں میں قابلِ ذکر رہے ہیں یا کتنے ایسے افسانے میں خود لکھ چکا ہوں، جن سے میں بڑی حد تک مطمئن ہوں، تو میرے لئے شاید اس موضوع پر بولنا کچھ آسان ہو جائے گا۔

کسی دوسرے مصنف کا لکھا ہوا افسانہ پڑھ کر مجھے فوراً ہی یہ احساس تو نہیں ہوتا ہے کہ اس نے اسے کیسے لکھا ہے! بلکہ میرا تاثر ہمیشہ یہ ہوتا ہے کہ یہ افسانہ کتنا اچھا ہے! اس قسم کے تاثر کے بعد ہی کسی وقت میں اُس افسانے کی قتنی خوبیوں کے ساتھ کچھ سوچنے کے لئے مجبور ہوتا ہوں۔ تب میں کتاب یا رسالے کے صفحات کو اُلٹ کر بھی اس کے آغاز پر دھیان دیتا ہوں، کبھی بیچ بیچ میں کسی پیراگراف پر اور پھر اُس کے اختتامیہ حصے کو ہی بار بار پڑھنے لگتا ہوں جس کے ایک ایک لفظ نے میرے دل و دماغ پر بہت گہرا تاثر چھوڑا ہوتا ہے۔ ساتھ ساتھ مجھے افسانے کے کسی ایک کردار کا بھی خیال آتا رہتا ہے، جسے میں نے الفاظ کی مدد سے دیکھا، پہچانا یا سمجھا ہوتا ہے اُن لمحوں میں میرے لئے بطور قاری وہ الفاظ بھی اہم بن جاتے ہیں۔ کیونکہ وہ الفاظ ہی ہوتے ہیں جو قاری کے جذبے کو جگا کر ایک پیکر دے دیتے ہیں اور ساتھ ساتھ اُس کی فکر کو بھی متحرک کر دیتے ہیں۔ اس طرح وہ افسانہ قاری کے لئے تحیّر، مسرت، طمانیت، ہمدردی یا بیزاری کی ایک ایسی پر پیچ پگڈنڈی بن جاتا ہے جو انسانی نفسیات کے جنگل میں سے ہو کر نکلتی ہے۔ قاری اب جنگل سے باہر نکل آتا ہے لیکن پھر بھی اپنے ذہن کی ان جملہ کیفیات میں سے کسی ایک سے دوچار ہو کر سوچتا رہتا ہے کہ افسانہ نگار نے کتنی عمدگی سے افسانہ پیش کیا ہے! میرے دل میں تعریف کے یہ جذبات ایک Specislized قاری کی حیثیت سے بھی پیدا ہوتے ہیں اور ایک Non Spacislized قاری کی حیثیت سے بھی۔ کیونکہ بعض افسانے میری سمجھ سے باہر بھی رہ جاتے ہیں۔

جن افسانوں کو میں خود ہی لکھ کر ایک اطمینان سا محسوس کر سکتا ہوں، وہ افسانے مجھے بھی انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں سے دوچار کر کے ایک حیرت ناک یا مسور یا بیزار کن نتیجے کی طرف دھکیل دیتے ہیں۔ نتیجہ سے مراد محض نتیجہ ہی ہے، کوئی حل ہرگز نہیں۔ میں افسانوں کے ذریعے حل تلاش نہیں کیا کرتا۔ ایسا ہونا ممکن بھی نہیں ہے۔ کیونکہ افسانہ حیرت، مسرت یا نفرت کا احساس دے کر بھی کسی بہت بڑے سوال کو جنم دے سکتا ہے۔ جیسے منٹو کا افسانہ 'موذیل' تھا۔ بیدی کا افسانہ 'صرف ایک سگریٹ' تھا۔ اور میرے ایک نوجوان ساتھی افسانہ نگار مین را کا افسانہ 'ریپ' تھا۔ یہ تینوں افسانے قاری کو حیرت یا بے بسی کی کیفیت میں مبتلا کر دینے کے باوجود اسے ایک طمانیت بھی بخشتے ہیں۔ طمانیت ان سے پیدا ہونے والے سوالوں کی ہی وجہ سے ہے۔ کسی واضح حل کے کارن ہرگز نہیں۔

کوئی بھی کامیاب افسانہ اس لئے کامیاب نہیں سمجھا جا سکتا کہ اس میں کوئی بہت ہی دلچسپ واقعہ یا انوکھا فلسفیانہ نقطۂ نظر موجود ہو یا اسے بے حد مرصّع زبان میں بیان کیا گیا ہو۔ اگرچہ کامیاب افسانہ نگاری کے لئے یہ جُملہ لوازمات بھی ضروری ہو سکتے ہیں، لیکن کامیابی کے لئے صرف یہی لوازمات کافی نہیں ہوتے۔ میرے نزدیک ایک کامیاب افسانے کے لئے اچھے طرزِ بیان کا التزام بھی یقیناً ہونا چاہیئے۔ موضوع، طرزِ بیان اور زبان کے جملہ محاسن کا امتزاج ہی افسانے کی فنی تکمیل کا ضامن ہوتا ہے۔

افسانے میں موضوع کی اہمیت دراصل زندگی کے تجربے سے وابستہ ہے۔ کسی بھی ایسے تجربے سے جو قاری کو ایک نئی آگہی عطا کر سکتا ہو تبھی وہ ایک ادب پارہ کہلا سکے گا۔ یہ ضروری نہیں کہ ایسا تجربہ صرف مصنف کی زندگی میں آیا ہو۔ مصنف دوسروں کے تجربات کو بھی اپنے دل کی دھڑکن بنا کر ایک تخلیق کا روپ دے دیتا ہے۔ اسی لئے تخلیق کا اثر قاری پر بھی اسی شدت سے ہوتا ہے۔ اسے وہ جب جب پڑھے گا اثر کی کمی اسے کبھی نہیں محسوس ہوگی۔ تخلیق کار اور قاری کے درمیان تجربے کی ہم آہنگی درحقیقت اس لئے قائم ہو جاتی ہی کہ انسانی ذہن ہمیشہ سے منطق اور بحث کا خوگر رہا ہے۔ افسانہ ہمیں دوسرے لوگوں کے قریب لے جاتا ہے۔ کسی دوسرے کی دُنیا میں جھانکنے کا موقعہ فراہم کر دیتا ہے۔ اُن کے وجود کا جائزہ لینا ہمیں اس لئے اچھا لگتا ہے کہ ہم درحقیقت اکثر اپنے ہی اندر مقید رہتے ہیں۔ الگ الگ کوٹھریوں میں پڑے ہوئے قیدیوں کی مانند، اپنے ساتھی قیدیوں میں بھی دلچسپی رکھتے ہیں جن کی ہمیں صرف آواز ہی سنائی دے سکتی ہے۔ ہم چھت یا دیوار میں بنے ہوئے ایک چھوٹے سے سوراخ میں سے نظر آنے والے آسمان کو بھی بڑی حسرت سے دیکھا اور سوچا کرتے ہیں۔ یہ حسرت اور سوچنے کی لہر دراصل ہمارے اندر آزاد ہونے یا متوازن ہونے کی تڑپ کو تیز تر کیے رہتی ہے۔ پریم چند کا افسانہ ''کفن'' کا موضوع ہمیں باپ اور بیٹے کی خودغرضی کے علاوہ ان کے اس احتیاج کا بھی احساس کراتا ہے جو دراصل ہمارے اپنے مہذب سماج کی بے بسی نے ان کے اندر پیدا کر رکھا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے اس افسانے کی خوبی یہی ہے کہ ہم بطور قاری اپنے ہی سماج کی مہذب بے بسی میں پوری طرح ملوث ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ کرشن چندر کا افسانہ 'زندگی کے موڑ پر' بھی انسان کی بے بسی اور گھٹن سے آزادی پا لینے کی شدید خواہش کے اظہار پر ختم ہوتا ہے۔ بیدی کا ''اپنے دُکھ مجھے دیدو'' ۔ ایک پوری ہندوستانی عورت کے سینے پر پھیلے آنچل کا احساس کراتا ہے، جس کے نیچے اس کے بچوں کی منہ میں زندگی کا امرت ٹپکانے والی گداز چھاتیاں چھپی ہوئی ہیں اور وہ بچوں کے باپ کو بھی راحت پہنچانے کے لیے حد درجہ بے قرار ہیں۔ منٹو کا افسانہ 'ہتک' ایک پیشہ ور عورت کے زخمی جذبات کو اچانک ایک خوددار عورت کے فطری وقار میں تبدیل کر کے ختم ہو جاتا ہے۔ جیمز جوائس کا افسانہ The Dead! ایک حاسد مرد مجروح انا کو محض برف باری کے منظر کی وجہ سے ایک ابدی سکون کی خواہش کے ساتھ جالملاتا ہے۔ موضوع کے سلسلے میں کئی اور بھی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ اُردو میں قرۃ العین حیدر، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، جوگندر پال، جیلانی بانو، سریندر پرکاش، اقبال مجید، غیاث احمد گدی، اقبال متین، رتن سنگھ اور انور عظیم وغیرہ کے افسانوں کا تذکرہ کروں گا تو بات بہت لمبی ہو جائے گی لیکن میں سمجھتا ہوں ان چند مثالوں سے ہی میرا مقصد پوری طرح واضح ہو گیا ہوگا۔

افسانے کے فن میں طرز بیان کی وہی اہمیت ہے جو انسان کے جسم میں ریڑھ کی ہوتی ہے۔ یہ بات دنیا کے تمام بڑے بڑے افسانہ نگاروں کے شاہکار افسانوں کا مطالعہ ہم پر واضح کر دیتا ہے کسی افسانہ نگار نے اپنے کون کون سے افسانوں کو کس انداز سے لکھا۔ کہاں سے شروع کیا اور کہاں پر ختم کیا چیخوف، لارنس، جوائس، او ہنری، موپاساں کے علاوہ اُردو میں منٹو، کرشن، عباس، عصمت وغیرہ کے علاوہ میرے بعض نئے ساتھیوں کے یہاں بھی ایک منفرد انداز ہے۔ ہر ایک کے یہاں کہانی لکھنے کا الگ سلیقہ ہے۔ اس سلسلے میں میرا ذاتی تجربہ یہ ہے کہ ہر ایک موضوع کا اپنے خالق کہانی کار سے ایک ذاتی مطالبہ بھی رہتا ہے کہ مجھے اس انداز سے لکھوا یوں تو افسانہ لکھنے کے کئی انداز ہیں۔ کئی شکلیں ہیں۔ بیانیہ یا خود کلامی کے انداز میں۔ پورے کا پورا افسانہ ایک مکالمہ بھی ہو سکتا ہے یا محض ایک مکالمے سے شروع ہو کر خود مصنف یا کسی کردار کے بیان پر بھی ختم ہو سکتا ہے۔ مہینے بھر کے گھریلو بجٹ کے محض اعداد و شمار بھی ایک مکمل افسانہ کہلا سکتے ہیں۔ کسی ریسٹوران کے بل کے پیچھے اُلٹی سیدھی لکھی ہوئی چند سطور بھی۔ کسی ایک کردار کی طرف سے جس میں کبھی کبھی مصنف بھی داخل ہو سکتا ہے اور کبھی کبھی اس سے بالکل الگ یعنی Detach ہو کر بھی۔ بلا شبہ کہانی لکھنے کے بے شمار طریقے ہیں۔ لیکن روانی اور تاثر اسی کہانی میں زیادہ شدت سے اُبھر کر آتے ہیں جس میں بیان کرنے کا طریقہ بھی موضوع کے ساتھ گہری مطابقت رکھتا ہو۔ کسی کہانی کی گرفت کی مضبوطی کا راز اس کے دل چسپ موضوع کی نسبت اس کے طرز بیان میں ہی مضمر ہے۔ اس میں نئے یا پُرانے افسانہ نگار ہونے کا سوال قطعاً نہیں پیدا ہوتا۔ ایک فرسودہ پُرانا موضوع ایک نئے لکھنے والے کے ہاتھ میں پڑ کر زندہ جاوید بھی ہو سکتا ہے۔ اور ایک انوکھا یا عصری نوعیت کا موضوع ایک پُرانے مجھے ہوئے قلم کار کے ہاتھوں بے اثر ہو کر رہ سکتا ہے۔ میں کہہ سکتا ہوں کہ میں نے ہزاروں کہانیاں محض چند ابتدائی سطریں ہی پڑھ کر ہاتھ سے رکھ دیں۔ کیونکہ اُن میں میری دلچسپی برقرار نہیں رہ سکی تھی۔ اگرچہ مجھے اس بات کا بھی اعتراف ہے کہ میں نے بیدی جیسے کچھ مشکل پسند افسانہ نگاروں کے بعض انتہائی غیر دل چسپ افسانے بھی جو ہمارے ادب میں کافی اہم قرار دیئے گئے ہیں، شروع سے آخر تک پوری توجہ سے پڑھ ڈالے۔ ایسے اہم افسانے جن کے لئے دل چسپ انداز تحریر اختیار نہیں کیا گیا تعداد میں بہت زیادہ نہیں ہیں۔ میں نے خود بعض افسانوں کو اس لئے کئی کئی بار لکھا کہ میں اُن کے انداز بیان سے مطمئن نہیں تھا۔ بعض افسانے پوری روانی کے ساتھ ذہن سے کاغذ پر اُتر آتے ہیں۔ لکھنے والا اُنھیں لکھتے وقت کہیں اٹکتا نہیں ہے۔ میرے نزدیک افسانے کا پہلا جملہ یا شروع کے چند جملے بہت اہم ہوتے ہیں۔ وہی جملے قاری کو بھی اپنی پکڑ میں لے لیتے ہیں جو خود افسانہ نگار کو بھی کہانی کو آگے بڑھانے کے لئے خاصی مدد دے چکے ہوتے ہیں۔ بات گھوم پھر کر وہیں آجاتی ہے کہ افسانے کے موضوع کا اپنے طرز بیان کے سلسلے میں اپنا بھی ایک مطالبہ ہوتا ہے جسے پورا کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اسی میں سے نئے نئے تجربات کی بھی شاخیں پھوٹتی ہیں اور مصنف کے جذباتی یا غیر جذباتی، کرداروں سے متعلق یا لاتعلق ہونے کا بھی ایک جواز پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرز بیان کے آئینے میں ہی ہمیں تکنیک کے معاملے میں کسی اسلوب یعنی تک چڑھے ادیب کی صحت مند یا غیر صحت مند کوششوں کا بھی پتہ چلتا ہے جو خود کو Experimentalist کہتا ہے۔ اسی راستے سے گزرتے ہوئے ایک محض فیشن پرست Experimentalist اور ایک صحیح قسم کے جدید ادیب

کے ذہنوں کا فرق بھی معلوم ہو جاتا ہے۔ میرا خیال ہے، ہر کہانی اس کے خالق کے لئے ایک نیا ہی تجربہ ہوتی ہے۔ وہ ہر بار کسی نئے شخص کی یا اس کی کسی نئی ذہنی سطح کی گہرائی تک پہنچنے کی ایک تخلیقی کوشش کرتا ہے۔ اس کے لئے وہ ضرورت کے مطابق ہی اپنے اظہار کی کوئی نئی راہ بھی اختیار کرتا ہے۔ جس طرح وہ اپنے موضوع کے لئے کوئی نیا انتخاب کرتا ہے، اسی طرح وہ زبان کے سلسلے میں بھی اپنی جستجو جاری رکھتا ہے۔ زبان کے ایسے Expressions کی جستجو جو اس کے رویے کی بھی بھرپور نمائندگی کر سکے اور الفاظ کو صحیح معنی بھی بہم پہنچائے۔

افسانے کے فن میں زبان بھی ایک اہم ترین کڑی ہے۔ کسی مصنف کی زبان بے حد سادہ اور سلیس بھی ہو سکتی ہے اور مرصع بھی۔ ادب میں سے زبان کے سلسلے میں مثالیں کرنے سے پہلے اگر گلی محلے کے کسی عام آدمی کا ذکر کروں تو غالباً بے جا نہیں ہوگا۔ کیونکہ ہم اپنی روزمرہ زندگی میں ایسے کتنے لوگوں سے ملتے رہتے ہیں جو کسی واقعے کو ایک خاص زبان میں، خاص خاص تشبیہوں کے ساتھ ہیں فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں اگر چہ ان کا کسی بھی زبان کے ادب سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ لیکن اس کی اہمیت میرے نزدیک ہمیشہ ایک بہت اچھے قصہ گو کی سی ہی رہتی ہے۔ اگر آپ مجھے اجازت دیں تو میں کہوں کہ ہم لکھنے والوں میں سے کتنوں نے ایسے ہی لوگوں سے ان کا لب ولہجہ اور ان کی زبان تک مستعار لی ہے۔ منٹو کی زبان اور لب ولہجہ ادبی معیار پر مستند سہی لیکن ایسے ہی کسی عام آدمی کے وہ کس قدر قریب تھا جو حرّن تختہ، پڑھے کلمہ کٹنی نیوٹیاں، انٹی کی ٹنٹی جیسے الفاظ بڑی بے تکلفی سے استعمال کرتا رہا ہوگا۔ کہانی لکھنے کے لئے میں ایسے ہی سادہ اور رواں دواں زبان کا حامی رہا ہوں جس کم سے کم الفاظ میں پیکر بھی ابھرتا چلا جاتے اور ذہن کی ساری سطحوں اور تحت الشعور تک رسائی بھی حاصل ہوتی رہے۔ مجھے کرشن چندر، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش اور قاضی عبدالستار کی بھی سجائی نثر اچھی تو لگتی ہے لیکن میں افسانوی تحریر پر بہت زیادہ چربی چڑھا دینے کے حق میں ہرگز نہیں ہوں، کیونکہ ضرورت سے زیادہ چربی تحریر کو غیر ضروری طور پر فربہ بنا دیتی ہے جس کی وجہ سے افسانے کا موضوع اس کے نیچے ہی دب جاتا ہے۔ کبھی اُبھر ہی نہیں پاتا۔

اُردو افسانہ: بنیادی مباحث

محمد حمید شاہد

اُردو افسانے کا بیانیہ

ممتاز شیریں نے ''آنندی''، ''حرام جادی''، ''ہماری گلی'' اور ''شکوہ شکایت'' جیسے افسانوں کو اُردو کے اچھے افسانے قرار دے کر یہ پوچھا تھا کہ کیسے، یہ کس تیکنیک میں لکھے گئے ہیں؟ اور کسی کے جواب کا انتظار کیے بغیر یہ فیصلہ بھی سنا دیا تھا: ''بیانیہ ٹیکنیک۔''

ممتاز شیریں نے ان کے بیانیہ ہونے کا جو جواز بتایا وہ بھی سن لیجیے:

☆ ـــــــ ''ان میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا'' ــــــ اور:

☆ ـــــــ ''ان میں داستان بیان کی گئی ہے خود مصنف کی زبانی ہے یا مصنف کسی کردار کو بیان کرنے کے لیے آگے کر دیتا ہے۔''

کیا بیانیہ بس یہی کچھ ہوتا ہے؟ بات جی کو لگتی نہیں ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی بیانیہ کی اس تعریف کو مکمل طور پر تسلیم نہیں کیا اور کہا ہے کہ ممتاز شیریں نے بیانیہ کے باب میں جو کچھ لکھا ہے اس کے زیرِ اثر ہم اسے افسانے (Fiction) کا دوسرا نام سمجھنے لگتے ہیں، جو درست نہیں ہے۔ یہیں شمس الرحمٰن فاروقی نے واقعہ کی وہ صورتیں گنوائیں جو افسانے یعنی فکشن تک محدود نہیں ہیں، مثلاً اخبار کی رپورٹ، جس کا اصطلاحی نام اسٹوری ہے، تاریخ یعنی History، ایسا خط جس میں واقعہ/ واقعات بیان ہوں، سفرنامہ، سوانح عمری/ خود نوشت وغیرہ اور پھر ہماری توجہ واقعے کو پیش کرنے کے ان اسالیب کی طرف دلائی، جنہیں بہ ہر حال افسانہ نہیں کہا جا سکتا یعنی فلم، ڈراما، رقص، خاص کر وہ رقص جس میں واقعات ہوتے ہیں۔ مثلاً کتھا کلی اور بیلے فیچر فلم جس میں باقاعدہ پلاٹ ہوتا ہے، ڈاکومنٹری فلم، ٹیلی ویژن پر دکھایا جانے والا منظر، کھیل، جلسہ اور کومنٹری۔ ان سب صورتوں میں بیانیہ تو موجود ہے مگر افسانہ غائب ہو گیا ہے۔

جی، بہ ظاہر فاروقی نے جو کہا اسے مان لینے کو جی چاہتا ہے کہ ان ساری صورتوں اور ان سارے اسالیب کو جنہیں اوپر گنوایا گیا ہے فکشن تسلیم کیا ہی نہیں جا سکتا۔ لیکن ٹھہریے صاحب! یہیں تو ہم سے چوک ہو جاتی ہے۔ فاروقی کے زورِ استدلال پر ہم سے سوچنا معطل ہوا اور ما نچلے گئے۔ اس خرابی کا یہ پہلو نکلا کہ ہم بیانیہ کی ان صورتوں اور دیگر اسالیب کے ان امکانات کو بھی نظر انداز کرتے گئے جو فکشن میں کام آتے ہیں۔ مجھے یہاں اپنی بات کو مزید واضح کرنا ہوگا اور اس کا طریقہ یہ سوجھا ہے کہ اس گرہ کو مثالوں سے کھولنے کے لیے یہاں کچھ افسانوں

کے ٹکڑے درج کردوں۔ پہلے ممتاز شیریں کے پسندیدہ افسانوں میں سے ایک افسانہ، جو مجھے بھی بہت پسند ہے:

''بلدیہ کا اجلاس زوروں پر تھا۔ ہال کھچا کھچ بھرا ہوا تھا اور خلافِ معمول ایک ممبر بھی غیر حاضر نہ تھا۔ بلدیہ کے زیرِ بحث مسئلہ یہ تھا کہ زنانِ بازاری کو شہر بدر کر دیا جائے کیوں کہ ان کا وجود انسانیت، شرافت اور تہذیب کے دامن پر بدنما داغ ہے۔'' (آنندی/غلام عباس)

آج کل اخبارات میں ایسے جلسوں کو رپورٹ کرنے کے لیے جو فیچر لکھے جا رہے ہیں کیا غلام عباس کے شاہ کار افسانے ''آنندی'' کے درج بالا ٹکڑے کا اسلوب ان سے مختلف قرار دیا جا سکتا ہے؟ اور کیا اس مشابہت کی پاداش میں اس طرح کے ٹکڑے کاٹ کر افسانے کو نجا کر دیں گے؟ اچھا، یوں کرتے ہیں کہ ذرا اور پیچھے ہو لیتے ہیں۔ سلطان حیدر جوش کا شمار ہمارے ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اُردو افسانے کے ابتدائی دور میں اپنی شناخت بنائی۔ اس کے ابتدائی افسانوں میں سے ایک یعنی ''نابینا بیوی'' کا ایک اقتباس میں یہاں درج کر رہا ہوں۔ یاد رہے یہ افسانہ ۱۹۰۷ء میں ''مخزن'' لاہور کے تیسرے شمارے میں شائع ہوا تھا:

''ایک دن اس نے متواتر بارہ گھنٹے آنکھ نہ کھولی اور مجھے بے حد تشویش ہوئی۔ رات کے تقریباً نو بجے جب کہ اس کا سر میرے زانو پر تھا، اسے ہوش آیا۔ اس نے چھوٹتے ہی کہا؛ ''تم اس قدر کیوں تکلیف اُٹھاتے اور مجھے شرمندہ کیے جاتے ہو؟ میں اس شرمندگی سے مر جاؤں تو اچھا ہے۔ تمھیں ماما پر اعتبار نہ ہو تو اپنی شادی کسی سے کر لو۔ وہ گھر کا انتظام خود کرے گی اور تمھیں اس قدر دردسری نہیں کرنا پڑے گی۔ یہ نہ سمجھنا سوکن کا خیال ہوگا۔ تمہارا یہی ایک احسان کہ تم نے میرا سرتاج بننا منظور کیا، ایسا ہے جس کا میں کسی طرح بدلہ نہیں دے سکتی۔ تم نے میرے ساتھ شادی کر کے واقعی اپنے اوپر بڑا ظلم کیا ہے۔ کچھ نہ پوچھیے کہ ان الفاظ نے میرے ساتھ کیا کیا۔ میرے خون میں چکر آیا۔ میں نے دونوں ہاتھوں سے کلیجہ تھام لیا۔''

اب خود ہی کہیے صاحب! کہ اگر میں یہ چھپا گیا ہوتا کہ یہ سلطان حیدر جوش کے ایک افسانے کا ٹکڑا ہے اور یوں ہی آپ کا دھیان بھٹکانے کو کہہ دیتا کہ یہ افسانہ نگار کی آپ بیتی کا حصہ ہے، ساتھ ہی ساتھ بدقسمتی سے آپ نے یہ افسانہ پڑھا بھی نہ ہوتا، تو کیا آپ میری بات پر یقین نہ آ جاتا؟

ایسا یقین نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔

ایک ٹکڑا سعادت حسن منٹو کے معروف افسانے ''نیا قانون'' سے۔ یہ افسانہ نہ صرف منٹو بلکہ اُردو کے شاہکار افسانوں میں شمار ہوتا ہے:

''جدید آئین کا دوسرا حصہ فیڈریشن ہے جو میری سمجھ میں ابھی تک نہیں آیا۔ ایسی فیڈریشن دنیا کی تاریخ میں آج تک نہ سنی، نہ دیکھی گئی ہے۔ سیاسی نظریے کے اعتبار سے بھی یہ فیڈریشن بالکل غلط ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ یہ کوئی فیڈریشن ہے ہی نہیں۔''

لیجیے، اوپر والے جھوٹ کی طرح یہاں بھی کہا جا سکتا تھا کہ یہ تو منٹو کے ایک اخباری کالم کا ٹکڑا ہے اور آپ کو اُردو افسانے سے خدا واسطے کا بیر ہوتا، اتنا، کہ آپ نے منٹو کی تحریروں کی طرف نظر اُٹھا کر بھی نہ دیکھا ہوتا ۔۔۔ تو وہ کیا ہوتا جو آپ کو میرے جھوٹ پر ایمان لانے سے باز رکھ سکتا تھا؟

صاحب، جب خواجہ ناصر فراق نذیر دہلوی مہینہ اور سن متعین کر کے یہ لکھ دیتے ہیں کہ "جمادی الآخر ۱۰۰۳ھ میں سترھواں سال شاہ جہاں کا جلوس دھوم دھام سے ختم ہوا تو جہاں آرا بیگم جنھیں بادشاہ بیگم بھی کہتے تھے، ان کی سالگرہ کا جشن شروع ہوا" تو ہم اسے تاریخ کہہ کر فکشن کے دائرے سے نکال باہر نہیں کرتے اور نہ ہی اشفاق احمد جب اس طرح کی تفاصیل بیان کر کے اپنا بیانیہ تشکیل دے رہے ہوتے ہیں تو ہم اسے اس کی ذاتی ڈائری کا ورق کہہ کر فکشن ماننے سے انکار کرتے ہیں:

"شام کو جب ملاجی سے سیپارے کا سبق لے کر لوٹتا تو خراسیوں والی گلی سے ہو کر اپنے گھر جایا کرتا۔ اس گلی میں طرح طرح کے لوگ بستے تھے مگر میں صرف موٹے ماشکی سے واقف تھا جس کو ہم سب، کدو کریلا ڈھائی آنے" کہتے تھے۔ ماشکی کے گھر کے ساتھ بکریوں کا ایک باڑہ تھا جس کے تین طرف کچے کچے مکانوں کی دیواریں اور سامنے کے رخ آڑی ترچھی لکڑیوں اور خاردار جھاڑیوں کا اونچا جنگلا تھا۔ اس کے بعد ایک چوکور میدان آتا تھا، پھر لنگڑے کمہار کی کوٹھڑی اور اس کے ساتھ گیروورنگی کھڑکیوں اور پیتل کے کیلوں والے دروازے کا ایک چھوٹا سا پکا مکان۔" (گڈریا/اشفاق احمد)

میرا خیال ہے وہ باطن گمان جس نے فاروقی کے زور استدلال سے ہمارے دل میں جڑ پکڑلی تھی، اب اس سے چھٹکارا پانے کے ہم قائل ہو چکے ہیں۔ کوئی وجہ نہیں ہے کہ یہ تسلیم نہ کیا جائے کہ بیانیہ کو سمجھنے اور سمجھانے کا یہ قرینہ بنتا ہی نہیں ہے۔

تو بیانیہ کو کیسے سمجھا جائے؟ لیجیے، اس کا قرینہ بھی فاروقی کے اسی مضمون میں موجود ہے اور یہ اس کی تحریر کے اس حصے میں ہے جہاں شاعری پر بات کر کے یہ نتیجہ نکالا گیا ہے کہ: "بہت سی شاعری ایسی ہوتی ہے جس میں کچھ واقعہ نہیں ہوتا، لہٰذا اس میں آغاز، وسط اور اختتام والا جھگڑا نہیں ہوتا۔"

آپ جز بز ہو رہے ہیں کہ فاروقی نے شاعری کی بات کی اور میں اسے افسانے کے "بیانیہ" کے بیان کا قرینہ بتا رہا ہوں۔ غصہ تھوکیے صاحب! افسانے کی بات چھیڑ کر خود فاروقی کے ہاں نظم کے قرینے سے مثالیں لائی گئی ہیں۔ حتیٰ کہ اصناف کی چھوٹائی بڑائی کے فیصلے بھی سنا دیے گئے۔ میری نہ مانیے، فاروقی کے "افسانے کی حمایت میں" کو اپنی آنکھ سے دیکھ لیجیے۔

اچھا، جب آپ مضامین کا یہ سلسلہ پڑھ رہے ہوں گے تو آپ یہ طرفہ بھی ملاحظہ فرمائیں گے کہ افسانے کے بیانیہ پر جب بات کی گئی، جملے کی ساخت پر کی گئی، اس جملے کو افسانے کے پورے متن میں رکھ کر دیکھا ہی نہیں گیا اور جوں ہی شاعری کا معاملہ آیا معنی اور تاثر کے اس بہاؤ پر بات ہونے لگی جو مکمل فن پارے سے پھوٹتا تھا۔۔۔۔ اوہ یہ تو میں نے ایک اور جھگڑا چھیڑ دیا۔ خیر کہنا یہ ہے کہ کوئی واقعہ بیان ہو رہا ہو یا منظر نامہ، کوئی مکالمہ ہو یا مختلف زمانوں کے بیچ یادوں اور احساسات کا سلسلہ، جس میں زمانے آپس میں گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔۔۔ سب ناسیاتی وحدت میں ڈھل کر ہی فکشن بن پاتے ہیں اور جوں ہی یہ فکشن بنتے ہیں سارا متن بیانیہ ہو جاتا ہے یوں جیسے آپ ذرہ ذرہ کٹھالی میں ڈال کر پگھلائیں، اسے سطح کا بیج بنائیں اور پھر اس کے ایک طرف مسالا لگائیں، تو آئینہ بول پڑتا ہے تو یوں ہے کہ ریڈیو پر جلسے کی کارروائی ہو یا سٹیج کی کومنٹری، تاریخ سے مستعار لی ہوئی کچی چھوٹی

"حقیقت" ہو یا اپنی یادوں کا کوئی حصہ، کسی سفر کی داستان ہو یا محض اخبار کی رپورٹ، نامیاتی وحدت میں ڈھل کر سب فکشن کا بیانیہ ہو جاتے ہیں۔ اب وہ بات جو "J Hillis Miller" نے کہی اور فاروقی نے ہمیں بیانیہ سمجھانے کو نقل کی، سمجھ آ جاتی ہے۔

"انسانی زندگی، زمانہ، تقدیر، شخصیت و ذات، ہم کہاں سے آئے؟ ہم جب تک یہاں ہیں کیا کریں؟ ہمیں کہاں جانا ہے؟ ان سب باتوں کے بارے میں کسی تہذیب میں کیا تصورات جاری و ساری ہیں، بیانیہ نہ صرف یہ کہ ان تصورات کو ضبط میں لاتا ہے، ان کو مستحکم کرتا ہے، بلکہ بسا اوقات وہ ان کی تخلیق بھی کرتا ہے۔"

(چند کلمے بیانیہ کے بارے میں/شمس الرحمٰن فاروقی)

J Hillis Miller نے ایسی بات کہہ دی جو فاروقی کے ساتھ ساتھ مجھے بھی پسند آئی ہے اور اس کی گنجائش بھی نکل آئی ہے کہ ان سارے افسانوں کو جو داستان کے ڈھنگ کو قبلہ مانتے تھے، رومان پسندی، سماجی مقصدیت یا بعد ازاں علامت اور تجرید کو اپنایا اور اب اسالیب کے بنے بنائے سانچوں کو پگھلا کر ایسے نئے بیانیے کو تشکیل دے رہے ہیں جو متن کے خارج اور داخل دونوں میں بہتا ہے، سب بیانیہ کی ذیل میں آ جاتے ہیں۔ اس طرح افسانے/فکشن یعنی بیانیہ کو نامیاتی وحدت کے اندر دیکھنا اور سمجھنا ممکن ہو جاتا ہے۔

سچ پوچھیے تو اس کے بغیر افسانے کے بیانیہ کو سمجھا ہی نہیں جا سکتا اور اگر یہی سچ ہے تو پھر وہ جو شروع میں ممتاز شیریں کی بات نقل کر آیا ہوں یہی کہ بیانیہ میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا جاتا اور یہ کہ بیانیہ میں مصنف یا کسی کردار کے ذریعے داستان بیان کی جاتی ہے، ادھوری سچائی لگنے لگتی ہے۔ اس باب میں فاروقی کا ایک اور مضمون "افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کش مکش" اس لائق ہے کہ اسے پڑھا جائے کہ اس مضمون کی بہت ساری باتوں سے اتفاق کیے بغیر کوئی اور صورت بچتی ہی نہیں ہے، مثلاً یہ کہ علامتیں جمع کرنے کا شوق بیانیے کو تباہ کر دیتا ہے جب کہ ان ہی علامتوں کو عبارت بنا کر ان کے امکانات کو روشن کیا جا سکتا ہے اور یہ کہ کہانی میں شعری وسائل کے بے جا استعمال سے بیانیہ کے بہاؤ میں رخنے پڑ جاتے ہیں۔ فاروقی کی یہ بات تو پلو میں باندھنے کے لائق ہے کہ:

"جو لوگ افسانے میں کہانی کی واپسی جیسا بے معنی اور حقیقت سے عاری جملہ گھڑ کر خوش ہو رہے ہیں، انھیں ابھی بہت کچھ افسوس کرنا ہے۔ افسانہ اب ہمیشہ کے لیے دو اور چار قسم کی کردار نگاری سے آزاد ہو چکا ہے۔ نئے افسانہ نگار نے یہ بڑی منزل سر کر لی ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو اب ایسے افسانے لکھنا ہیں جن میں واقعہ پوری انسانی دلچسپی کے ساتھ رونما ہو اور جس کے کردار محض "میں"، "وہ"، "لنگڑا آدمی"، "الف"، "اجنبی"، "وغیرہ" ناموں سے پکارے جائیں۔ رہی علامت اور تجرید تو اس کا استعمال حسب توفیق سب ہی کریں گے۔"

اُردو افسانہ اور فکشن

کیا کہانی صرف وہ ہوتی ہے جو آغاز، وسط اور انجام کی صراط مستقیم پر چلے، اپنے باطنی بہاؤ میں کچھ نہ کہے، اس شخص کی سی بن جائے جس کی شخصیت بقول ممتاز مفتی ۔۔۔۔ دکان سے باہر پڑے حلوائی کے تھال کی سی ہوتی ہے۔ جو کچھ ہے باہر ہے، اوپر ہی اوپر ڈھیر لگا ہے، ڈھیر ہٹاؤ تو خالی تھال ٹن ٹن ٹن بجنے لگتا ہے؟ یہ ٹن ٹن ٹن

بھی اگر کہانی ہے تو افسانہ وہ ہے ہی نہیں جو کہانی ہوتی ہے۔ افسانہ اس سے مختلف ہو جاتا ہے اپنے باطنی بھیدوں اور محوروں کی وجہ سے۔ تاہم بالعموم کہانی اور افسانے کو مترادف کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ فکشن میں کہنے کو تو ناول، افسانہ اور کہانی سب آ جاتے ہیں لیکن ہمارے ناقدین نے اس باب میں بھی سو طرح کے پیچ ڈال دیے ہیں

ایک صاحب ہیں ـــــ سکندر احمد، اسے پہلے فکشن پر بات کرتے ہوئے نہیں پایا، تاہم شمس الرحمٰن فاروقی نے پوچھنے پر بتایا ہے کہ اور بھی لکھا ہو گا تو یوں ہے کہ اسے بھی فکشن کا ناقد جانیے کہ یہ عین آغاز میں اتنا حوصلہ پکڑ چکا ہے کہ مدیر "شب خون" کے علاوہ سب کو روندتا چلا گیا ہے۔ "شب خون" شمارہ ۲۲۸ میں "افسانے کے قواعد" پر جو اس کا طویل مضمون چھپا ہے اس میں افسانے کے قواعد پر بھی بات ہوئی مگر وہی فروعی باتیں جو اس نے دائرے کے اندر دائرہ بنا کر، کرشن اور بیدی کے ہاں اصل سے الگ کی تھیں، اصل ہو گئی ہیں اور یہی فروعات اس کی بے جا طوالت کا سبب بھی ہیں، خیر یہ سب کچھ گوارا ہو سکتا تھا اگر یہ حضرت افسانے کا معیار مقرر کرتے ہوئے اپنے محبوب مگر کمزور افسانہ نگار سے پہلو بچا پاتے۔ اپنے محبوب افسانہ نگار کے افسانوں کے نام لکھ لکھ کر انہیں "عمدہ مثال" قرار دینا اور پھر ایسا مقام لے آنا کہ اس کے پیارے کی تحریر کی ٹیکنیک "داخلی پلاٹ کی تکنیک کی خامیاں بہ سہولت نظر آ گئی ہیں مگر فکشن کے پورے منظرنامے میں انتظار کی کے اعطا ہے، اسے دیکھنا محال ہو گیا ہے۔ خیر اس طرح کی افراط و تفریط کے مظاہر تو اکثر دیکھنے کو ملتے ہی رہتے ہیں، ہاں اس حضرت کا ذکر خیر یوں آیا کہ اس نے نہ صرف اپنے مدیر کے نقطۂ نظر کو ہمارے ذہن میں تازہ کیا ہے، اس بات کا اہتمام بھی کیا ہے کہ اس کے مدیر سے اختلاف کا حق استعمال کرنے والے کا یوں حریفانہ نقشہ کھینچا جائے کہ فکشن اور افسانے کا سارا معاملہ ہی گدلا جائے۔ مثلاً دیکھیے فرمایا ہے کہ: Edgar Allen Poe نے افسانے کو فکشن تسلیم نہ کیا تھا اگر کیا ہوتا تو اپنے شہرۂ آفاق مضمون "Art of Fiction" میں Short Story کا تذکرہ ضرور کرتا۔"

(افسانے کے قواعد/شب خون: ۲۸۸)

اب اگر Poe نے افسانے کا تذکرہ اپنے مضمون میں نہیں کیا تو یہ کیوں کر ثابت ہو گیا کہ وہ افسانے کو فکشن نہیں سمجھتا تھا۔ اچھا اور سنیں، اسی سکندر احمد نے موقف اختیار کیا ہے کہ وہ تو جاسوسی ناول کا رائٹر تھا، نظمیں لکھتا تھا، چند جاسوسی افسانے بھی مشہور ہوئے۔ لہٰذا Poe کو افسانے کی حمایت میں نظریہ ساز کے طور پر پیش نہیں کیا جانا چاہیے۔ لیجیے حضرت، ہم ایسا ہی کرتے ہیں، اس کا پتا صاف، اس نے فکشن کے باب میں جو کہا خاطر میں لاتے ہی نہیں مگر اس کا کیا کیا جائے کہ اگر وارث علوی نے افسانے کی تنقید لکھتے ہوئے اس سے فکشن کی تنقید قرار دیا تو شمس الرحمٰن فاروقی نے افسانے اور کہانی، دونوں کی مختلف مقامات پر فکشن کے مترادف کے طور پر لکھا ہے۔ کسی مضمون میں افسانہ، فکشن ہے اور کسی میں کہانی، فکشن ہو گئی ہے۔ فاروقی کے اپنے الفاظ میں:

"بیانیہ کے بارے میں ممتاز شیریں نے جو کچھ لکھا ہے اس کے زیر اثر ہم یہ سمجھنے لگے ہیں کہ بیانیہ دراصل افسانے (Fiction) کا دوسرا نام ہے۔"

(چند کلمے بیانیہ کے بیان میں/افسانے کی حمایت میں/شمس الرحمٰن فاروقی)

"کہانی (Fiction) کے نقادوں کو چاہیے کہ علت اور معلول کے تعصب کو اپنے ذہنوں سے نکال پھینکیں۔" (پلاٹ کا قصہ/ افسانے کی حمایت میں/ شمس الرحمٰن فاروقی)

"آسانی کے لیے" افسانے کو Fiction کے معنی میں رکھیے، کیوں کہ ناول اور افسانہ تخلیقی اور اظہاری اعتبار سے ایک ہی صنف ہیں اور اگر فکشن کی تعریف یا حد بندی ہو سکے تو ہم اسے ناول اور افسانہ کے لیے کام میں لا سکیں گے۔"

(افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ/ افسانے کی حمایت میں/ شمس الرحمٰن فاروقی)

یوں دیکھیں تو اس باب میں کسی کٹ حجتی کی گنجائش نکلتی ہی نہیں ہے۔ لہٰذا اس باب کو بند ہو جانا چاہیے مگر صاحب۔۔۔۔اور "مگر" کے بہانے لسی میں پانی ڈال کر اسے خوب پتال کیا گیا ہے اور اپنے تئیں یہ دل نشیں کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ لو جی اس باب میں ناحق ہلکان ہوتے ہو۔ دیکھو سارا معاملہ تو پانی ہو چکا۔

ہوا یہ ہے کہ ہمارے ہاں Short Story کا عین مین ترجمہ "مختصر افسانہ" قرار پایا ہے اور Short Fiction کہتے ہوئے یہ تصور باندھ لیا گیا ہے کہ افسانہ تو ناول کا منی ایچر ہے۔ میں سمجھتا ہوں یہی خرابی کی بنیاد ہے اور اس خرابی سے بچنے کے لیے یہ تسلیم کیا جانا ضروری ہے کہ شارٹ اسٹوری کا اُردو میں متبادل "افسانہ" ہے۔ "مختصر افسانہ" نہیں اور یہ بھی کہ یہ لفظ پہلے سے ہی ہمارے ہاں موجود تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ماننا ضروری ہے کہ ہمارے ہاں کا افسانہ، ناول کی قطعاً تصغیری صورت نہیں ہے۔

اچھا آگے بڑھتے ہیں۔۔۔۔! اوہ مگر دیکھیے یہ بھائی لوگ سہولت سے آگے کہاں بڑھنے دیتے ہیں۔ پہلے ان کی سنیے، ان کا فرمانا ہے کہ امریکا، جرمنی، روس اور انگلینڈ میں شارٹ اسٹوری کا رواج ۱۸۱۳ء سے ۱۸۳۱ء کے درمیانی عرصے میں ہوا، اور خوب ہوا، اور یہ وہ زمانہ تھا کہ جب ناول نے اپنا مقام بنا لیا تھا۔ صاحب، آپ نے کہا ہم نے بات گرہ میں باندھ لی۔ کیوں نہ گرہ میں باندھیں کہ شارٹ اسٹوری کی ذیل میں یہ بات "انسائی کلو پیڈیا آف برٹانیکا" میں لکھی گئی ہے۔ ہم نے Key board سے "شارٹ اسٹوری" کا لفظ ٹائپ کر کے جس بھی سرچ انجن کے حوالے کیا تو اس نے انسائی کلو پیڈیا کے انھیں لفظوں کو مانیٹر پر Blink کیا تھا۔ افسانے کے فروغ والی بات تو انٹرنیٹ نے بتادی اور اس نے یہ بھی بتا دیا کہ فلاں صاحب نے فکشن کہا تو مراد ہوا ناول، اور یہ بھی کہ فلاں فلاں نے شارٹ اسٹوری کی یہ اور یہ تعریف متعین کی ہے، لہٰذا افسانہ اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ مگر میرا پوچھنا یہ ہے صاحب کہ کیا یہ لفظ یعنی "افسانہ" شارٹ اسٹوری کی ٹیکنیک کے مغرب سے آنے سے پہلے ہی اُردو والوں کے ہاں مستعمل نہیں تھا؟ اور اگر تھا تو اس کے کچھ معنی بھی ہوں گے؟ اور کیا یہ درست نہیں ہے کہ اب بھی ہمیں افسانے کے ساتھ "مختصر" لکھنے کی ضرورت پیش نہیں آتی؟ آخر کیوں؟ ادھر اُدھر مت دیکھو صاحب، نہ دوسروں کی کہہ کر اپنے مضمون کو طوالت دو کہ ہم اس سوال کو اس وقت تک کیسے معطل رکھ پائیں گے جب تک اس کا جواب Key board پر جمی ہوئی تمہاری انگلیوں کے نیچے نہیں آ جاتا کہ ہمیں تو رہ رہ کر مرزا رفیع سودا کا شعر یاد آتا ہے۔

سودا خدا کے واسطے کر قصہ مختصر

ابھی تو نیند اُڑ گئی تیرے فسانے میں

داستان سے افسانے تک

یہ جو سودؔا نے خدا کا واسطہ دے کر قصہ مختصر کرنے کو کہا تھا تو اس کا قصہ یہ ہے کہ اس کے زمانے میں افسانہ طویل قصے کا نام تھا یا پھر یہ لفظ اس بے اصل بات کے لیے بولا جاتا تھا جو کھینچ تان کر پھیلائی جاتی۔ جس پہلے قصے کو باقاعدہ افسانے کا نام دیا گیا وہ تھا "فسانہ عجائب"۔ اسے رجب علی بیگ سرور نے لکھا تھا۔ یہیں ایک دلچسپ قصہ دہرانے کو جی چاہتا ہے کہ ایک بار سرور لکھنو سے غالب کو ملنے کی خاطر آیا اور باتوں ہی باتوں میں پوچھا کہو میرزا، اُردو زبان کس کتاب کی عمدہ ہے؟ غالب نے صاحب فسانہ عجائب کو نہ پہچانا تھا۔ لہٰذا جو جی میں تھا ظاہر کیا، کہا: چہار درویش" کی۔ سرور نے ایک اور حیلہ کیا، " اجی میرزا میں نے کہا، فسانہ عجائب کی زبان کیسی ہے؟" غالب برہم ہو گیا اور صاف صاف کہہ دیا " اجی لاحول ولا قوۃ، اس میں لطفِ زبان کہاں، ایک تک بندی اور بھٹیار خانہ جمع ہے۔" یہ سن کر سرور بہت بے مزہ ہوا، اور وہاں سے اُٹھ آیا۔ قصہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ سرور کے جاتے ہی احباب نے غالب کو خبر دی کہ حضرت جنھیں آپ نے ناراض کیا وہی تو صاحب "فسانہ عجائب" میرزا رجب علی سرور لکھنوی تھے۔ غالب بہت پچھتایا، ہاتھ ملے کہ ہائے کیا کہہ دیا۔ تاہم اگلے روز تک توقف کیا اور پھر سیدھا سرور کے ہاں پہنچ گیا۔ چھوٹتے ہی کہا، میں نے رات "فسانہ عجائب" کو بغور دیکھا، واللہ اس کی عبارت کی خوبی اور رنگینی کا کیا بیان ہو، نہایت فصیح و بلیغ عبارت ہے۔ ایسی عمدہ نثر تو پہلے میرے گمان میں بھی نہ آئی تھی اور نہ آئندہ آئے گی۔

کہنے کو تو یہ ایک شگفتہ قصہ ہے مگر اس میں سو طرح کے اشارے ہیں۔ پہلا اشارہ تو یہ ہے کہ سرور نے اپنی تحریر کو افسانہ کیا تو غالب بھی نہ چونکا، حالاں کہ اس سے پہلے اس طرح کے قصوں کو کہانی، داستان یا پھر قصہ ہی کہہ کر کام چلا لیا جاتا تھا۔ دوسری بات یہ کہ سرور کو اگر کوئی مان تھا تو وہ اُردو زبان لکھنے کا تھا۔ تب ہی غالب سے " فسانہ عجائب" کی زبان کی تعریف سننا چاہتا تھا۔ تیسری بات یہ ہے کہ غالب کا اپنا بھی ایک نظریہ فن تھا اور فن پارے کو اپنی مجموعی صورت میں جیسا نظر آنا چاہیے تھا "فسانہ عجائب" اس پر (کم از کم پہلے روز تک تو) پورا نہ اُترا تھا۔ غالب نے زبان اور مواد کو یکجا کر کے دیکھا اور اسے بھٹیار خانہ کہہ دیا۔ اگلے روز جو کچھ غالب نے سرور کے دل رکھنے کو کہا وہ آج تک مقبول چلے آنے والے اس تنقیدی اصول کے تحت کہا جس میں صورت دیکھ کر پیمانے بدل جاتے ہیں۔ تنقید کا یہ نسخہ افسانے کی تنقید میں خوب خوب استعمال ہوا ہے۔

قصہ کوتاہ بات ہو رہی تھی "فسانہ عجائب" کی اور اب مجھے یہ کہنا ہے کہ سرور نے اپنی جس تحریر کو افسانہ کہہ کر اس کی زبان کی داد غالب سے لینا چاہی تھی، اسے فسانہ کہنے کا سرور کے پاس جواز، جواب تک اس باب میں سوچنے اور کھوجنے والوں کے پلے پڑا ہے، وہ یہ ہے کہ یہ قصہ پہلے سے دوسری زبانوں میں موجود قصوں کا نہ تو ترجمہ ہے نہ ان سے اخذ شدہ ہے، اسے سرور نے خود سوچا اور خود ہی ایک صورت دی۔ ظاہر ہے جب سرور نے اسے لکھتے ہوئے یہ فیصلہ کر لیا تھا کہ اس کا مواد اپنے طور پر اخذ کرے گا تو اس نے اپنی تخلیقی قوت پر اعتماد کیا تھا۔ دیکھا جائے تو یہ کوئی کم اہم فیصلہ نہ تھا۔

جسے میں سرور کا طبع زاد قصہ ہونے کے سبب افسانہ نگاروں کے باطنی آہنگ کی تربیت دینے والا ایک اہم واقعہ تسلیم کر رہا ہوں۔ اس کا متن دیکھو تو یہ بھی دوسرے قصوں جیسا ہی دکھتا ہے۔ عزیز احمد نے تو اس کی ملک محمد جائسی کے قصے "پدماوت" سے کئی طرح کی مشابہتیں تلاش کر لی ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ طوطے اور رانی کی کہانیاں ہندوستانی اور ایرانی گھریلو کہانیوں اور افسانوں میں بہت عام تھیں۔ "پدماوت" اور "فسانہ عجائب" دونوں ہیرامن طوطے کے بیان پر ایک حسین عورت کی تلاش کی داستانیں ہیں۔ پھر یہ بھی تسلیم کیا گیا ہے کہ "فسانہ عجائب" کا اسلوب وہی ہے جو قصہ کا ماخذ "پدماوت" نہیں ہے۔ یوں دیکھا جائے تو سرور پہلا تخلیق کار بنتا ہے جس نے نہ صرف اپنی تحریر کو افسانہ کہا، افسانہ نگاروں کو ان کہانیوں کی طرف بھی متوجہ کیا جو ان کے ارد گرد اور گھروں میں بکھری ہوئی تھیں۔ یوں اس نے کہانی طبع زاد لکھنے کا حوصلہ فراہم کر دیا۔ اور یہ بھی بتا دیا کہ وہ کہانی جو طبع زاد ہو افسانہ ہوتی ہے۔ صاحب، افسانے کے لیے سرور کی فراہم کردہ یہ بنیاد بعد میں آنے والوں کے لیے بہت اہم ہو جاتی ہے۔

کہنے کو تو ملا وجہی کی "سب رس" کو بھی اُردو فکشن کی بنیاد کہا جا سکتا ہے کہ اسے ملاؤوں نے اپنی ایجاد کہا تھا اور کہیں بھی اس کا ماخذ ظاہر نہ کیا تھا، تاہم جب اس نے خود ہی بتا دیا کہ اس نے اسے عبداللہ قطب شاہ کے بلانے اور اس کی فرمائش پر لکھنے کا فیصلہ کیا تھا تو سارا بھانڈا پھوٹ گیا تھا۔ برا ہو کھوج لگانے والوں کا، اس "قصہ حسن و دل" کو اس قصے سے جوڑنے لگے جس نے محمد یحیٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی نظم "دستور عشاق" سے فتاحی کے ذریعے فارسی نثر میں منتقل ہو کر "حسن و دل" نام پایا تھا۔ اگر حامد حسن قادری کی "داستان تاریخ اُردو" کا یہ کہنا درست ہے کہ مولوی عبدالحق کا اپنے مقدمے میں یہی اصرار ہے) تو کوئی حرج نہیں کہ بعد میں آنے والے سرور کے "بھٹیار خانے" کا اتنا احسان مان لیا جائے کہ تخلیق کار کو پہلی مرتبہ اپنے گھر میں رلتی پلتی کہانی سے گھن محسوس نہیں ہوئی تھی۔ اس نے اسے نہلایا، دھلایا، مروجہ داستانی اسلوب کی پوشاک پہنائی اور افسانہ نام رکھ دیا۔

یہیں غالب ایک بار پھر یاد آتا ہے اور اس بار سرور کے حوالے سے نہیں، فکشن نگاروں کے مزاج متعین کرنے کے حوالے سے غالب یاد آیا ہے اور یوں بھی یاد آیا ہے کہ اس باب میں ایک دعویٰ اس قسم کا بھی کیا گیا تھا کہ "اگر مرزا غالب کے خطوط نہ ہوتے تو اُردو کے جدید مختصر افسانہ میں کچھ خامیاں رہ جاتیں۔ (اُردو افسانے کا ارتقاء/ ڈاکٹر مسعود خاکی)

یہ دعویٰ ایسا نہیں ہے کہ اسے درخورِ اعتنا نہ جانا جائے۔ غالب نے اپنے خطوط کے ذریعے فکشن کو اپنی زبان متعین کرنے کی طرف راغب کیا، واقعے کو براہِ راست اور اختصار سے کہنے کی طرح ڈالی، متن سے ذاتی طور پر وابستہ ہونے اور اس ناتے سے اسے خلوص سے بیان کرنے کا احساس بیدار کیا، غیر ضروری تفاصیل سے اجتناب مگر جزئیات کے قرینے سے بیان کی راہیں سجھائیں۔ ڈاکٹر خاکی کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ اُردو نثر میں مکالمے کو جو انداز مرزا غالب نے اپنے خطوط میں پیش کیا، وہ اس سے قبل کی اُردو نثر خصوصاً قصص و حکایات میں کہیں نہیں۔ یوں آپ کہہ سکتے ہیں کہ غالب نے افسانے کے قصص و حکایات کے بیانیے سے برگشتہ ہونے کی بنیاد فراہم کی۔

یہیں انتظار حسین کی بھی سن لیجیے۔ انتظار کا کہنا ہے کہ: "نیا زمانہ آیا تو سارا نقشہ ہی بدل گیا۔ مغرب سے فکشن کی نئی اصناف آئیں، ناول اور مختصر افسانہ۔ نئے کہانی کاروں نے داستان کو روکا۔۔۔۔ کاغذ قلم لے کر

بیٹھے اور دن کے اجالے میں مختصر افسانے اور ناول لکھنے شروع کر دیے۔" (ادب اور سماجی روایت/ انتظار حسین)

انتظار حسین کو شکوے شکایت کا حق ہے، داستان کا رستہ جو روک دیا گیا ہے، مگر صاحب، اس قضیے میں نئے کہانی کار کے خلاف پرچہ مت کاٹیے کہ کہانی کے بیانیے کو داستان کے بیانیے سے برگشتہ پھڈے میں ٹانگ نہ اڑاتا تو کس کی مجال تھی کہ وہ ایسی چست نثر کی طرح ڈالتا، جس نے داستانی بیانیے کو اوندھا کر کے رکھ دیا تھا۔ تو یوں ہے کہ نئے کہانی کار، ایک روشن صبح کو کاغذ قلم کی طرف یوں ہی متوجہ نہیں ہو گئے تھے، انھوں نے پیروی غالب میں ایسا کیا تھا۔

غالب کے بعد اُردو نثر نے بہت تیزی سے اپنے اندر تبدیلی پیدا کی اور جب مغرب سے تراجم کے توسط سے مختصر افسانے کی تکنیک کا چرچا ہوا تو کسی کو اپنی زبان میں افسانہ لکھنے میں تردد نہ ہوا۔ پیچھے مڑ کر داستان اور قصہ کہانی کے بیانیے کو کون دیکھتا اور کیسے دیکھتا کہ غالب کی نثر نے اس کی ساری راہیں مسدود کر دی تھیں۔ اگلے زمانے کے تقاضے بھی کچھ اور نکلے، پرنٹنگ پریس کی ضرورتیں بھی کچھ ایسی تھیں کہ کہانی کی سماجی روایت آگے بڑھ ہی نہ سکتی تھی۔ غالب نے یہ بات بھا دی تھی کہ کہانی لکھنے والے کو کاغذ قلم لے کر بیٹھنا ہوگا اور اردگرد بکھری کہانیوں کو اپنے باطن اور تعلق کی آنچ دے کر قلم کی نوک سے کاغذ پر بٹھانا ہوگا۔ سو کہانی کاغذ پر آئی تو اس کا بکھراؤ بھی سمٹ آیا۔ کہانی چست ہوئی تو اس کے سارے بھید بھاؤ بھی اس کے اندر سمٹ کر جادو جگانے لگے۔ شارٹ اسٹوری سے اس نے تکنیک لی تھی مگر اس کی نثر کا اپنا آہنگ تھا جس میں زمانوں کی دھمک سما سکتی تھی۔ سو جس داستان کے رکنے پر انتظار حسین کو نئے کہانی کار پر طیش آتا ہے، وہ بہت کائیاں نکلا۔ اس نے داستان کی روایت کو بھی کہانی کے اسی تبدیل ہو چکے بیانیے کے اندر یوں سمو لیا جیسے بیج پورے درخت کو اپنے اندر سمو لیا کرتا ہے۔ یہ سبب ہے کہ "شارٹ اسٹوری" کا ترجمہ "مختصر افسانہ" کرنے کی بجائے اس صنف کے لیے ہمارے ہاں پہلے سے موجود متبادل اصطلاح "افسانہ" کو اپنا لیا گیا اور سچ تو یہ ہے کہ اپنے باطنی بھید بھنوروں میں اُردو افسانہ، شارٹ اسٹوری سے بہت مختلف ہو جاتا ہے۔ سو صاحب، مجھے کہنے دیں کہ اُردو افسانے کے ساتھ "مختصر" کا لاحقہ لگانے کا تردد کوئی معنی نہیں رکھتا۔

ناول، ناولٹ اور افسانہ

پہلے ایک ڈیڑھ بات کہانی کے بارے میں۔ حسن عسکری کے سامنے کہانی کا چہرہ بڑا روشن تھا جب ہی تو اس نے اتنا کہنا کافی جانا تھا:

"کہانی کا مطلب ہے واقعات کا ایک سلسلہ، اور کچھ نہیں۔" (کہانی کے روپ/ عسکری نامہ)

حسن عسکری کا خیال تھا اور یہ خیال درست بھی ہے کہ کسی صنف میں نظریہ بازی نے اتنی پیچیدگیاں پیدا نہیں کیں جتنی افسانے کی صنف میں پیدا کر دی ہیں۔ یہی نظریہ باز بہت سے مقامات پر نظر بازوں کی طرح صرف نظر پر تکیہ کرتے ہوئے اس طرح کے فیصلے صادر کرتے رہے ہیں۔ جی یہ تو چپہ بھر تحریر ہے۔ لہٰذا افسانہ ہوا، بالشت جتنی لمبی ہو گئی تو طویل مختصر افسانہ، قدم بھر علاقے میں گھومنے پھرنے لگے تو ناولٹ اور قد آدم جتنی جست لگا

ے تو ناول، اللہ اللہ خیر صلا۔

اچھا ایسا ہمارے ہاں ہی نہیں ہوا۔ ادھر بھی شروع سے ہوتا آیا ہے۔ Edgar Allen Poe کو دیکھیے وہ افسانے کو ایسی کہانی کہتا تھا جو ایک گھنٹے میں پڑھی جاسکتی ہو۔ H.G Wells بھی گھنٹے بھر کے قصے کو افسانہ کہتا تھا۔ تاہم اس نے صرف اسی قصے کو افسانہ مانا تھا جس میں پڑھتے ہوئے قاری کی جذباتی وابستگی برقرار رہے۔ Mosley Sidney A نے "شارٹ اسٹوری رائیٹنگ" کے گربتانا چاہے تو یہ دورانیہ کم کرکے پندرہ سے بیس منٹ کردیا۔ اسی پر اکتفا نہیں کیا گیا، یہ نظریہ بھی ہمارے ذہنوں میں ٹھونسنے کی کوشش کی گئی ہے کہ افسانہ تو زندگی کی ایک جھانک ہے، ناولٹ ایک آدمی کی زندگی، جب کہ ناول اس فرد کی تہذیبی زندگی ہے۔ میں نہیں کہتا کہ اس طرح کی تقسیم نہیں ہونی چاہیے۔ یہ کیا، اس سے بھی چھوٹا نظریاتی کتوا کر لیجیے مگر اس کا کیا کیجیے گا کہ ایسے بھی کامیاب ناول دیکھے گئے ہیں جو زندگی کے انتہائی مختصر دورانیے اور گنتی کے چند کرداروں کو خاطر میں لاتے ہیں مگر انھیں ناول مانا جاتا ہے۔ کوئی انھیں افسانہ کہنے کو تیار نہیں ہے۔ دوسری طرف کا معاملہ بھی دیکھیے کہ لکھا تو افسانہ جا رہا ہے مگر اس میں تہذیبی زندگی کی پوری ہماہمی آگئی ہے۔ آپ چپ، بالشت اور قدم کی بات کرتے ہیں، میں نے تو کئی افسانوں کو یوں پایا ہے جیسے وہ کائنات کو کلاوے میں لینے کے جتن کر رہے ہوں۔ بھئی آپ دور کیوں جاتے ہیں، اپنے فکشن کے اثاثے پر ہی نظر ڈال لیجیے، یہیں نظریہ بازوں کا نظریاتی بھانڈا پھوٹ جائے گا۔ کیسے کرشن چندر کے ناول "شکست" کا دورانیہ کتنا بنتا ہے۔ تین ماہ، اچھا اب غلام عباس کے "آنندی" کو آنک کر کہیے اس کا دورانیہ کتنا ہے، کیا یہ سالوں کا معاملہ نہیں ہے۔ دو چار نہیں، ایک نئے شہر کے آباد اور ایک نسل کے جوان ہونے کا عرصہ۔ اس باب میں مجھے حسن عسکری کی بات بھلی لگی ہے جو اس نے "ناول اور افسانہ" کے باب میں لگ بھگ ساٹھ برس پہلے کہی تھی۔ یہی کہ افسانہ ایک قسم کا نہیں ہوتا۔ یہ بہت ساری تیکنیکس میں اور متنوع ہوتا ہے۔

اب جو بات میں کہنے جا رہا ہوں یہ اردو فکشن کے اب تک کے سفر کو نظر میں رکھ کر کہنا چاہ رہا ہوں۔ یہ بات ان صاحب کو بہت تکلیف دے سکتی ہے جو Edgar Allen Poe کے حوالے دے دے کر ہمیں یہ سمجھانے کی کوشش فرماتے رہے ہیں کہ Art of Fiction میں چوں کہ Short Story کا تذکرہ نہیں ہوا، لہٰذا یہ ناول سے الگ کوئی صنف ہے اور وہ بھی فکشن کی سرحد سے بارہ پتھر باہر۔ اسی حضرت نے مانا ہے کہ مغرب میں ناول اور افسانے کے درمیان تکنیک کے فرق اور باریکیوں کا بیان تو ہوا ہے ان کو الگ الگ صنفی منصب کا حامل تا حال نہیں کیا جاسکا۔ Katherine Anne Potter کے افسانوں کے مجموعے کے دیباچے میں Edora Welty نے ناول نگاری کے فروغ میں ناشرین کی چال بازی کو جس طرح نشان زد کیا ہے اس سے افسانے کی چھوٹائی یا پھر اس کا الگ صنف ہونا کہاں ثابت ہو جاتا ہے؟ پورا اقتباس نقل کیا جائے تو بات واضح ہو جائے گی۔

But there is a trap lying just ahead ,allshort story writers know it is.... The Novel.The novel which every publisher hopes to obtain from every short story writer of any gift at all,and finally does obtain it,nine out of ten.Already publishers have told her,"

give us first novel and then we will publish your short stories.

اسی حضرت کو اس مقام پر شمس الرحمٰن فاروقی کی افسانے کی "حمایت" بے طرح یاد آئی اور ناول اور افسانے کے مقابل غزل اور رباعی کو لے آیا۔ اس افسانے کی حمایت نے سارے قضیے میں کئی طرح کے پیچ ڈال دیے ہیں، مثلاً دیکھیے کہ اوپر والا اقتباس تو حضرت نے درج کر دیا اور ہم سمجھنے لگے ہیں کہ افسانہ تخلیق کار کی اپنی ترجیح ہے جب کہ ناشرین اس سے ناول لکھوا لیتے ہیں جب کہ فاروقی نے حاصل معاملہ الگ لگاتا ہے۔ بقول فاروقی "افسانے بھی انھیں لوگوں نے لکھے جو اصلاً ناول نگار تھے۔" ۱۰ افسانے کی حمایت میں/شمس الرحمٰن فاروقی)

طرفگی یہ ہے کہ اسی مضمون میں آگے چل کر وہ "اصلاً" والی بات گول ہو جاتی ہے کہ اُردو میں ناول لکھنے والے اصلاً افسانہ نگار ہی ہیں۔ اب فاروقی کے ہاں یہ دعویٰ گونجتا سنائی دیتا کہ منٹو بے چارہ گم نامی کی موت مرگیا، ناول لکھ لیتا تو اتنا تو مشہور ہو ہی جاتا جتنا صادق صدیقی سردھنوی "ایران کی حسینہ" لکھ کر ہو گیا تھا اور مزے کی بات یہ ہے اس میں عقل کا خرچہ بھی کم تھا۔ ہائیں یہ آپ نے کیا پوچھ لیا سردھنوی کون ہے؟ بھئی وہ جس کا ناول اس کے مرجانے سے پہلے ہی وفات پا گیا تھا۔

"حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے"

یہ جو طرز استدلال ہے اس کا نتیجہ اس کے سوا کیا نکل سکتا تھا کہ دلوں پر ان مباحث کی دھاک بیٹھی رہے اور اذہان میں ایک دھول سی اُڑتی رہے یوں جیسے کچے میں گھڑ سوار دھول اُڑاتا نکل جاتا ہے۔ ایسے میں دیکھنے والے کے پلے کیا پڑتا ہے؟ دل میں ٹاپوں کی دگڑ دگڑ کا سہم اور اُڑتی دھول کا بگولا جو ابھی یہاں تھا، اب کہیں نہیں ہے۔ اُردو فکشن کے مجموعی تجربے کو سامنے رکھ کر میں سمجھتا ہوں کہ مختصر افسانہ ہو یا طویل مختصر افسانہ، ناولٹ ہو یا ناول، فی الاصل افسانے ہی کی ذیل میں شمار کیے جانے چاہییں۔ ہمارے ہاں افسانے نے ایک صدی کے عرصے میں کئی صدیوں کی مسافت طے کی ہے اور فکشن کی کوئی بھی فروغ ہو افسانے کی مستحکم ہو چکی روایت سے اس کا بچ نکلنا محال ہوتا ہے۔

افسانے میں وقت کا تصور

کچھ عرصہ ادھر کی بات ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں کے ہاں کہانی کے وجود سے انکار کیا جاتا تھا، اس کے باوصف کہ انھیں واقعات (events) یا پھر خیالات (thoughts) بہت عزیز تھے۔ وہ بہت سے واقعات اور خیالات تو جمع کر لیتے تھے مگر ان سے کہانی نہ بنتی تھی اور شاید وہ ایسا کرنا ہی نہ چاہتے تھے اور زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ اسی کہانی کے منکر کہانی کے واپس پلٹ آنے کی خبر دینے لگے ہیں۔ ہم اب جو پلٹ کر ماضی کے ان "مقبول افسانوں کو دیکھتے ہیں اور ان پر افسانے سے زیادہ مضمون یا انشائیے کا گمان گزرتا ہے کہ کہانی کہیں سے بھی اپنے وجود کا سراغ نہیں دیتی۔ فاروقی نے ایسے افسانوں میں کہانی کی یہ صورت نکال لی ہے۔

"کہانی عام طور پر کردار اور واقعے کے آپسی تفاعل (interaction) سے وجود میں آتی ہے۔ وہ تمام فکشن جس میں واقعہ بیش از بیش حاوی ہوتا ہے اس کے ذریعے قاری کے ذہن میں کہانی کی صورت نہ پیدا ہو تو

اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے افسانہ پڑھا لیکن کہانی نہیں پڑھی۔ ایسی صورت میں افسانہ اس کے ذہن میں مضمون یعنی انشائیہ یا اظہار خیال یا essay کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔'' (افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ/ شمس الرحمٰن فاروقی)

اب یوں ہے کہ پہلے ان الفاظ سے نمٹ لیتے ہیں جو اوپر کا اقتباس نقل کرتے ہوئے ہمارے ذہن میں اٹک کر رہ گئے ہیں۔ یہ الفاظ، واقعہ (event)، کردار اور ان کے بیچ کا تفاعل (interaction)۔ جو طرز استدلال اپنایا گیا ہے اس سے یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ جیسے واقعہ وقت سے بندھا ہوتا ہے۔ کیا وقت صرف وہی ہے جو حال کے راستے سے ماضی سے مستقبل میں لحہ لحہ بہتا رہتا ہے؟ یقیناً معروف معنوں میں یہی وقت ہے۔ اسی کو ماپا جاتا ہے اور اسی کو مدِ نظر رکھ کر آئندہ کی منصوبہ بندی ہوتی ہے یا پھر گزر چکے واقعات کو تاریخ کا حصہ بنایا جاتا ہے۔ اسی وقت کیا ایک نقطے سے دوسرے نقطے تک کے دورانیے میں کچھ ہونے کو واقعے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ بسا اوقات وقت کی پہچان بھی واقعہ سے وابستہ ہے یعنی وہ دورانیہ جس میں کچھ وقوع پذیر ہو چکا ہو، ہو رہا ہو، یا پھر ہو سکتا ہو۔ وقت کے اس محدود تصور کو اپنا کر تاریخ لکھی جاسکتی ہے، اخبار کے لیے خبر تراشی جاسکتی، یادداشتوں کی کتاب مرتب ہو سکتی ہے مگر اس تصور کے زیر اثر تحریر کو فکشن نہیں بنایا جاسکتا ہے۔ ماننا پڑے گا کہ فکشن کے باب میں event اور وقت کے اس خاص رشتے میں رخنے پڑ جاتے ہیں یا پڑ سکتے ہیں۔ یہاں وقت اپنی رفتار اور رخ، دونوں کو بدلتا رہتا ہے۔ حتیٰ کہ ایسے لمحے بھی آجاتے ہیں جب وقت متحرک اور واقعہ منجمد دکھتا ہے۔

یہ جو میں نے وقت اور واقعے کے ٹھہر جانے کی بات کی ہے تو اس کی عمدہ ترین مثالیں خیال کا بہاؤ یا پھر احساس کا ارتعاش اور جذبوں کا جزر و مد ہے۔ منظر کا بیان یا پھر جزئیات کو گرفت میں لیتے ہوئے بھی وقت کا بہاؤ رک جاتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے کچھ وقوع پذیر نہیں ہو رہا ہے۔ Stream of conciousness میں وقت اپنی مخصوص چال کیوں کر چل سکتا ہے؟ خواب ہو، خیال ہو یا پھر flash back کی تکنیک، وقت کو اس کی اپنی ڈگر پر اور اپنی درجے سے چلنے ہی نہیں دیا جاتا۔ پھر اسے کیا کہا جائے گا کہ کہانی وقت کی دیوار سے ادھر جست لگا دیتی ہے جہاں طبعی زندگی کے سارے جواز ہکا بکا رہ جاتے ہیں اور ایک نیا معنیاتی اور حسیاتی نظام قائم ہو جاتا ہے۔ یوں ان دیکھا، دیکھا ہو جاتا ہے اور دیکھا بھالا ان دیکھا۔ اس زاویے سے دیکھا جائے تو فکشن کے بیانیے کا پہلا بدھا اسی وقت اور راست رہ پکڑنے والے واقعے سے ہوتا ہے اور جہاں جہاں واقعہ وقت کو پچھاڑ دیتا ہے، وہاں وہاں یہ متعین سمتوں کو چیر پھاڑ کر ان کے اندر سے فکشن کے نئے ابعاد اور نئی وسعتیں نکال لیتا ہے۔

افسانہ اور کردار

اگر ہم کہانی میں وقت اور واقعے کے عمومی تصور اور عمل پذیری کی صورتوں میں ترمیم کرنے کے لائق ہو جائیں تو یہ بھی ممکن ہو جائے گا کہ اس کے کردار عام زندگی کے ہو بہو کردار نہ رہیں۔ وہ اپنی جون بدل لیں گے۔ خیر اس پر تو آگے چل کر بات کریں گے کہ عام زندگی کا کوئی بھی کردار فکشن کی دہلیز پر پہنچتے ہی تبدیل کیوں ہو جاتا

ہے؟ پہلے اس پر تو بات ہوئے کہ فکشن کے واقعے میں کردار ہوتا کیا ہے؟ اس سوال پر آپ کو نہ رکنے والی ہنسی آ سکتی ہے کہ بھلا یہ بھی کوئی سوال ہوا؟ اس اہم ترین سوال کے اس طرح کے استہزا اور اسے کچھ نہ سمجھنے یا پھر سرسری لے لینے ہی کے رویے نے اسے رسوا کیا ہے۔ فکشن کی جو فضا ہمارے سامنے ہے اس کے زیر اثر کہا جا سکتا ہے کہ "بدھیا"، "گھیسو" اور "مادھو" (پریم چند) "نصیر اور خدیجہ" (راشد الخیری)، "سندر لال" اور "لاجونتی" (راجندر سنگھ بیدی)، "سلطانہ" اور "شنکر" (منٹو) اور "ننھی کی نانی" (عصمت چغتائی) تو کردار ہیں، "کفن" اور "بوتل" (پریم چند)، "اوورکوٹ" (غلام عباس)، "پھندے" اور "کالی شلوار" (منٹو)، "نانی کا تکیہ" (عصمت چغتائی) کردار نہیں اشیا ہیں۔ اسی طرح "میں"، "وہ"، "تیسرا"، "لنگڑا آدمی"، "الف"، "ب" وغیرہ تو کرداروں کی فہرست میں شامل ہیں مگر پھول، درخت اور جڑیں، کتے، بھیڑ، بکریاں اور سرحق کہ وقت اور لاوقت، خیال اور جذبے کا کرداروں کی حیثیت سے مطالعہ کیا جانا اہم نہ سمجھا گیا۔ اس طرز احساس میں کردار کی ذمہ داری صرف انسان ہی نبھا سکتا تھا۔ جانوروں کو کردار بنا کر جب بہت عمدہ افسانے لکھے گئے تو مجبوراً کتوں، سوروں، چڑیاں اور بھیڑ بکریوں کو بھی اسی ذیل میں رکھ لیا گیا اور یوں ایک دائرہ مقرر ہو گیا کہ وہ تمام زندہ اشیا جو علت اور معلول کے اصول کو مان کر کسی واقعے کے اندر تحرک کا احساس دلاتی ہیں، وہ کردار ہیں۔ اس تعریف کو مان لینے میں کئی طرح کی قباحتیں ہیں۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ:

۱۔ کسی واقعے میں زندہ اشیا علت اور معلول کے رشتے کے بغیر بھی حرکت پیدا کر سکتی ہیں اور بسا اوقات دیکھا گیا ہے کہ اس رشتے کے جبر کو توڑ کر واقعہ مابعد الطبیعیاتی علاقے سے حسن کا نور اچک کر بیانیے میں شامل کر لیتا ہے۔

۲۔ غیر جان دار اشیا، مقامات اور عمارتیں کسی واقعے میں ساری زندگی اور ہمہ ہمی کا سبب اور وسیلہ ہو جاتی ہیں اور سارے واقعے میں ان کا کردار اتنا اہم ہو جاتا ہے کہ انھیں نکال دیا جائے تو سارا واقعہ لوتھڑا بن کر گر جاتا ہے۔

۳۔ صاحب! وارث علوی جب فاروقی کے "افسانے کی حمایت میں" کے تعاقب میں نکلا تو گھر سے یہ قسم کھا کر نکلا تھا کہ کسی بھی بات سے اتفاق نہیں کرنا۔ ایسا ہی معاملہ کرداروں کے باب میں ہے اور اس رویے نے اس معاملے کو مزید الجھا دیا ہے۔ دیکھیے، فاروقی نے ساٹھ اور ستر کی دہائی والوں کے بے چہرہ کرداروں کے حوالے سے درست کہا کہ وہ انھیں ایسی صفات کے ذریعے مشخص کرتے ہیں جو ان کرداروں کو کسی طبقے یا جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعے تقریباً دیومالائی فضا سے متعلق کر دیتے ہیں اور یہ کہ ان کرداروں سے نظم مستقیم کے بجائے دائرہ بنتا ہے۔ ان کے ہاں نوجوان، بوڑھا، لڑکی، ہم، وہ، لڑکا، سپاہی، بھائی ج، بہن، ماں اور اس طرح کے الفاظ کرداروں کو ایک دوسرے سے ممیز کرتے ہیں۔ فاروقی کی یہ بات بہت حد تک درست بھی ہے۔ تاہم وارث علوی نے فاروقی کے اس بیان کو رد کرتے ہوئے لکھا:

"یہ پورا بیان بے معنی ہے۔ کردار اگر بے نام ہیں تو وہ کردار رہتے ہی نہیں کیوں کہ کردار اپنی شناخت نام ہی سے پاتا ہے۔ ایسے کرداروں کو جن کا نام نہیں، صفات سے مشخص کرنے کی بات بھی بے معنی ہے، کیوں کہ

صفات کا تعلق ذات سے ہے اور جب کردار نے ذات اور صفات پیدا کر لیں تو وہ اپنے طبقے کے دوسرے کرداروں سے ممیز ہو گیا، مثلاً اگر باپ کا کردار بے نام ہے، اس کی کوئی ذاتی صفات نہیں، تو محض ایک باپ ہے جو باپ کے نمائندہ رویوں کی علامت ہے، لیکن اگر باپ جابر ہے، سخت گیر ہے، بے رحم ہے تو وہ دوسرے باپوں سے مختلف ہے اور اسی لیے وہ اب نمائندہ یا ٹائپ یا علامت کی سطح سے بلند ہو کر کردار کی سطح میں داخل ہو گیا ہے۔"
(فکشن کی تنقید کا المیہ/ وارث علوی)

یوں وارث علوی نے علامتی اور تجریدی افسانوں کے نوجوان، بوڑھا، جوان، لڑکی، ہم، وہ، لڑکا، سپاہی، بہن، بھائی، دوسرا یا چوتھا درویش سے پکارے جانے اور انھی سے شناخت پانے والوں کو کردار ماننے سے انکار کیا ہے۔ اس کا اصرار ہے کہ یہ "محض علامات یا اشخاص" ہیں۔ وارث علوی کے ہاں اس بیان میں یہ خرابی اور آئی ہے کہ جب اس نے کسی کردار کو علامت تصور کر لیا تو اسے کردار کے منصب سے معزول جانا جب کہ فکشن کے وہ تمام کردار بھی جو نام یا شناخت پاتے ہیں، اپنے علامتی کردار کو ترک نہیں کرتے۔ جب ہم اسے سامنے کی بات قرار دیتے ہیں کہ فکشن نگار زندگی کے سچ کو از سر نو تخلیق کرتا ہے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے ویسے ہی خدوخال اور ایسی ہی چال ڈھال بنا دے، جیسی کہ عام زندگی میں ان کرداروں کی ہے۔ جب اپنے کرداروں کو عام نہیں رہنے دیتا اور انھیں ایک تخلیقی عمل سے ان جیسے کرداروں کا نمائندہ بنا دیتا ہے تو جہاں کہانی واقعے کی سطح سے اٹھ کر فکشن میں داخل ہو جاتی ہے، وہیں کردار علامت کا فریضہ بھی نبھانے لگتے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ کسی بھی شے، احساس، جذبے یا کیفیت کو کردار کے منصب تک لانے میں یہ دو بنیادیں بہت اہم کردار ادا کرتی ہیں:

۱۔ واقعے میں اس کا مجموعی تناظر

۲۔ اس کا انسانی حوالہ

جنھیں میں نے بنیادی باتیں قرار دیا ہے انھیں مان لیا جائے تو علت اور معلول کی اڑچن نکل جاتی ہے اور اشیا کا زندہ ہونا بنیادی کی بجائے اضافی وصف ہو جاتا ہے۔ ایسے ہی جیسے ہم جسم کو حرکت میں دیکھیں اور روح کی بابت سوچیں کہ یہ ساری حرکت اسی کی عطا ہے، وہ الگ ہو جائے تو جسم لاشہ ہو جائے، جلد ٹھکانے نہ لگاؤ تو تعفن چھوڑنے لگے۔ بودلیئر نے اسی لیے تو اپنی ایک نظم میں دعا کی تھی "اے خدا! مجھے حوصلہ دے کہ میں گھن اور بیزاری کے بغیر اپنے دل اور جسم کا مشاہدہ کر سکوں۔"

اب سوال یہ ہے کہ کہانی میں اس کے تناظر کا تعین کیسے ہو؟ اور کیا یہ لازم ہے کہ کردار وہی کہلائے جو واقعے کے متن میں بہ کثرت آئے؟ جی نہیں یہ لازم نہیں ہے۔ تاہم اس کا امکان ہوتا ہے اور یہ اتنا ہی ممکن ہے جتنا محض ایک بار ذکر آ جانے سے کسی کے کردار بننے کے امکانات ہوتے ہیں۔ یہ جو میں نے واقعے میں اس کے مجموعی تناظر کی بات کی ہے تو فی الاصل اس سے میری مراد اس کا واقعے میں حسی پیکر اور اور مرکزی قوت کے طور پر موجود ہونا ہے، ایک سیال مرکزی قوت جو واقعے کے حاشیے تک رسائی بھی رکھے اور یہی واقعے میں کسی کردار کا تناظر ہوتا ہے۔

اب آیئے اس دوسری بنیاد یعنی انسانی حوالے کی طرف، تو اس سے میری مراد، اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ جسے ہم کردار کا منصب عطا کرنے جا رہے ہیں، اس خارجی دنیا اور تخلیق کار کی باطنی دنیا سے ایسا رشتہ قائم ہو جائے کہ وہ واقعے کے ٹھہرے ہوئے منظرنامے میں ارتعاش پیدا کر دے، ایسا ارتعاش جس کی لہریں قاری کے حسی علاقوں کو چھونے لگیں۔ واقعہ اور تخلیق کار کے درمیان تمام سطحوں پر قائم ہونے والے رشتے کا وہ حصہ جو واقعہ اور قاری کے درمیان بعد ازاں قائم ہونے جا رہا ہوتا ہے دراصل وہ انسانی حوالہ بنتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس انسانی حوالے کو کرید کے ساتھ جوڑا ہے یعنی "جس کے کرنے والوں سے، یا ان لوگوں سے جن پر وہ بات واقع ہو رہی ہے ہمیں انسانی سطح پر دلچسپی ہو۔" یہاں اگرچہ بات "کردار" کی ہوئی ہے لیکن آگے چل کر جہاں افسانے میں کہانی پن کے مسئلے پر بات ہوتی ہے، وہیں واقعے کے قائم ہونے کی سورت بھی روشن ہو جاتی ہے۔ فاروقی کا بیان ہے کہ "افسانے میں کہانی پن براہ راست تعلق واقعات کی تکثیر یا تقصیر سے نہیں ہے۔ یہ مسئلہ دراصل اس بات سے متعلق ہے کہ افسانے میں انسانی عنصر کتنا ہے؟ اگر افسانہ ہماری انسانیت کے کسی بھی پہلو کو متوجہ کر سکتا ہے تو اس میں کہانی پن پیدا ہو جاتا ہے۔ واقعہ چاہے چھوٹا ہے یا بڑا، مسرت انگیز اور محیر العقول ہو یا روزمرہ کی عام زندگی سے لیا گیا ہو، اگر وہ انسانی سطح پر ہمیں متاثر کر سکتا ہے تو ہمیں اس میں دلچسپی ہوتی ہے۔" (افسانے کی حمایت میں /شمس الرحمٰن فاروقی)

فاروقی نے بجا کہا ہے، واقعہ قائم ہونے کی ایک شرط یہی انسانی دلچسپی بھی ہے، تاہم دیکھنا یہ ہے کہ یہاں بات افسانے میں واقعیت ہو رہی ہے، جسے فاروقی نے اوپر کہانی پن کہا ہے۔ لہٰذا یہ وضاحت بہت لازم ہو جاتی ہے کہ افسانے مین وہ یہ واقعہ محض انسانی دلچسپی سے قائم نہیں ہوتا بلکہ اسے قائم کرنے سے پہلے ایک فن کار اپنے تخیل، مشاہدہ، حسی تجربے اور تجسس کی چھاتیوں سے اس سارے مواد کو الگ کر دیتا ہے جو اس کے جمالیاتی پہلو کو مجروح کرتا ہے۔ یہ الگ کیے جانے ولا مواد بھی انسانی دلچسپی کا حامل ہو سکتا ہے مگر اس کو الگ نہ کرنے سے واقعے مین بکھراؤ کا احتمال ہوتا ہے اور قاری کی دلچسپی کہانی کے مرکزی دھارے سے کٹ کر اس کے ضمنی سروکاروں کی اسیر ہو سکتی ہے۔ یہ الگ بھگ مجسمے سے فالتو پتھر کو الگ کرنے والی بات ہو جاتی ہے۔ یاد رکھا جانا چاہیے کہ جو فالتو پتھر الگ کیا جا رہا ہوتا ہے، اس میں سے بھی کوئی نہ کوئی چہرہ نکالا جا سکتا ہے، فنا کار کا دھیان ادھر گیا بھی ہوگا اور ممکن ہے ایک مجسمہ مکمل کرنے کے دوران ہی اس نے اس فالتوں پتھر میں سے اپنی دلچسپی سے کچھ نکال بھی لیا ہو مگر فن پارے کی تکمیل میں وہ سارے ضمنی سروکار اور دلچسپی الگ کر دی جاتی ہین یا پھر انہیں مرکزی دھارے کے اندر دبا دیا جاتا ہے۔

فکشن میں کہانی کا تصور

فکشن میں کہانی کا تصور، کہانی کے عمومی تصور سے یکسر مختلف ہو جاتا ہے۔ جسے مین نے کہانی کا عمومی تصور کہا ہے۔ اسے آپ نان فکشن کے ذیل میں رکھ سکتے ہیں۔ دیکھیے کوئی بھی وقوعہ خبر بن کر ایک اخبار میں چھپنے سے پہلے اس تخلیقی عمل سے دوچار نہیں ہوتا جس کا امکان فکشن کے اندر ہوتا ہے۔ میں نے یہاں "امکان" کا لفظ

جان بوجھ کر استعمال کیا ہے اور اس کا سبب ہے کہ ایک خبر میں میں ایک مکمل کہانی ہو سکتی ہے یا پھر اسی خبر کو کہانی کا جزو بھی بنایا جا سکتا ہے۔

تاہم یاد رکھا جانا چاہیے کہ فکشن پارے کی مجموعی فضا میں اس کی جون بدل جاتی ہے۔ یہاں پہنچتے ہی خبر کی طرح ضبط تحریر میں لایا گیا واقعہ، وقت اور حقیقت کو مٹھی میں کر لیتا ہے۔ وقت اور حقیقت کی قید سے میری مراد لگ بھگ وہی ہے جو راجندر سنگھ بیدی کے نزدیک اس کی تھی۔ اس نے اپنا تخلیقی تجربہ بیان کرتے ہوئے لکھا تھا:

''جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من و عن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا، بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے، اسے احاطۂ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔'' (پیش لفظ / دوسرا مجموعہ / راجندر سنگھ بیدی)

اور آپ جانتے ہی ہیں کہ زمانوں کے افق پر اڑتے تخیل پکھیرو کو وقت گرفت میں لینے سے پہلے ہی ہانپنے لگتا ہے۔ بیدی نے ایک اور کتاب کے دیباچے میں دنیا کو پرانے فلسفیوں کے تخیل کی طرح مانتے ہوئے کہا تھا کہ ہم شروع اور آخر کے انداز میں سوچنے والے اس تخیل کی بابت دھندلا سا تصور تو باندھ سکتے ہیں، اس کی گہرائی کو نہیں پا سکتے۔ اسی خیال کے زیر اثر جس میں ''عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے۔'' اس نے فکشن کے واقعے کو افسانوی سازش کہا تھا۔ تو صاحب یوں ہے کہ فکشن کی کہانی کا واقعہ بہ ظاہر عام واقعہ ہو کر بھی عام نہیں رہتا، اس کی کیمسٹری بدل جاتی ہے۔ ایک بار پھر دھیان شمس الرحمٰن فاروقی کے ان کلمات کی طرف ہو گیا ہے جو بیانیہ کے باب میں ایک اصول متعین کرتے ہوئے دو حصوں میں درج کیے گئے تھے۔

پہلے ایک نظر مذکورہ اصول پر ڈال لیجیے:

''وہ بیان جس میں کسی قسم کی تبدیلی کا ذکر ہو (اسے) event، یعنی واقعہ کہا جائے گا۔''

اور اب ان مثالوں کو دیکھیں جنھیں واقعہ کہا گیا ہے:

۱۔ ''اس نے دروازہ کھول دیا۔

۲۔ دروازہ کھلتے ہی کتا اندر آ گیا۔

۳۔ کتا اس کو کاٹنے دوڑا۔

۴۔ وہ کمرے سے باہر نکل گیا۔

فاروقی کی نظر میں درج ذیل بیانات سے واقعہ قائم نہیں ہوتا۔

۱۔ س'' کتے بھونکتے ہیں۔

۲۔ انسان کتوں سے ڈرتا ہے۔

۳۔ ہر کتے کے جبڑے مضبوط ہوتے ہیں۔

۴۔ کتے کے نوک دار دانتوں کو دندان کلبی کہا جاتا ہے۔''

اوپر کے چاروں بیانات جنھیں فاروقی نے دلچسپ تو تسلیم کیا ہے مگر ان سے واقعے کے قیام کے امکانات کو رد کیا ہے، عمومی واقعے اور فکشن کے واقعے میں حد فاصل قائم نہ کرنے کا شاخسانہ ہیں۔ ایک لمحے کو تصور

باندھیے کہ کتوں کے بارے یہ معلومات کہانی میں محض کتے کے حوالے سے نہیں آ رہی ہیں۔ کہانی ایک ایسے مسلح آدمی کی بیان ہو رہی ہے جو آدمیت کے منصب کو جھٹک چکا ہے۔ اب آپ دیکھیں گے کہ اوپر کے سارے بیانات سے واقعہ قائم ہونے لگا ہے۔ آدمیت کے منصب کو جھٹکنے والا آدمی بول رہا ہے اور قاری ایک کتے کو بھونکتے ہوئے دیکھ رہا ہے۔ آدمی کے سامنے سہمے ہوئے لوگ گم صم کھڑے ہیں جب کہ پڑھنے والا ایک کتے کے منھ سے ٹپکتی دہشت کی جھاگ کا تصور باندھ رہا ہے۔ مسلح آدمی کے اسلحے پر قاری کی نظر پڑتی ہے تو وہ تصور میں ایسے کتے کو لاتا ہے جس کے جبڑے مضبوط ہیں۔ مسلح آدمی کے تیز دھار خنجر کا کوئی بھی نام ہو مگر قاری کتے کے دانداں کلبی کا تصور باندھتا ہے۔ تو صاحب ایک آدمی میں چار جملوں میں چیرتا پھاڑتا کتا ہو گیا اور آپ کہتے ہے کہ کوئی واقعہ یہ ہے کہ ہر جملے کے ساتھ ہی قاری کے ذہن میں اس آدمی کے بارے میں تصور تبدیل ہوتا رہا ہے۔ یوں چار واقعات باہم مل کر ایک ایسی کہانی بناتے ہیں جو احساس کی سطح پر تو حرکی ہے مگر خارج میں فقط بیان ہے۔

اگر کوشش کر کے واقعے کے کام اور عمومی تصور سے دامن بچا لیا جائے تو سہولت سے اس وقت اور واقعے کو بھی گرفت میں لیا جا سکتا ہے جو اپنے خارج میں تو ٹھہرا ہوا ہوتا ہے مگر باطنی ترکیب اور ترتیب میں حرکی ہوتا ہے۔ لیجیے کہانی کی وہ تعریف جو سب کو مرغوب رہی ہے، اب ہمیں بھی مرغوب ہو گئی ہے۔ وہی جس کے مطابق ''کہانی اور کچھ نہیں فقط واقعات کی خاص ترتیب کا نام ہے۔''

افسانہ اور اسلوب

صاحب، کمن نے اسلوب کے بارے میں سوچا تھا تو اسے یہ کردار اور شخصیت کا عکس نظر آیا تھا۔ فلوبیر کا کہنا تھا کہ اسلوب تو مکمل شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ کچھ نے اسلوب کو متن کے ابلاغی پہلو سے جوڑا اور کچھ کے ہاں یہ فقط لکھنے کا ڈھنگ ٹھہرا۔ کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ اس کے معنی اور بھی محدود ہوئے۔ حتیٰ کہ ہر کہیں ایک ہی قماش کے افسانے ''تخلیق'' ہونے لگے۔ ایک ہی علامتیں ایک سا منظر نامہ، شاعرانہ نثر کا ایک سا حیلہ۔ اس سیلاب میں وہ بھی بہہ گئے جو اسلوب کی روح سے واقف تھے۔ تاہم جب یہ بپھرا ہوا پانی اترا تو سب ہانپ رہے تھے۔ منشایاد نے کچھ عرصہ پہلے ان اسلوبیوں پر گرفت کرتے ہوئے کہا تھا:

''صاحب اسلوب اور صاحب طرز کہلانے کی خواہش نے اچھے اچھوں کو ضائع کیا۔ کوئی موضوع یا مواد خواہ کتنا ہی قیمتی ہوتا اگر ان کے پہلے سے بنائے گئے سانچے میں فٹ نہ ہوتا تو وہ اسے چھوڑ دیتے تھے مگر اپنے اسلوب میں لچک برداشت نہ کرتے کہ انھیں کہانی سے زیادہ اسلوب عزیز ہوتا۔'' (حمید شاہد کا جنم جنم/منشایاد)

منشایاد سے پوری طرح اتفاق ممکن نہ سہی مگر جس عمومی صورت کو ان سطور میں گرفت میں لیا گیا ہے اس سے ایک عہد کی تخلیقی زبوں حالی کی تصویر کشی ہو جاتی ہے۔ جس کے مثبت (کم) اور منفی (زیادہ) دونوں طرح کے اثرات ابھی تک محسوس کیے جا رہے ہیں۔ لہٰذا یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ اسلوب کو ذرا گہرائی میں جا کر سمجھا جائے۔

اس باب میں آگے چلنے سے پہلے یہ ماننا پڑے گا کہ تخلیقی عمل کا راست رشتہ ذات کی دریافت کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ کسی بھی فرد کی مجموعی شخصیت کا تخلیقی رُک صرف اس قدر روشن ہو پاتا ہے، جتنا وہ فرد خلوص سے

دریافت کرتا ہے۔ دریافت ہونے والی ذات، زندگی کے عام ہنگاموں میں مصروف کار فرد کی شخصیت کا مکمل اظہار نہیں ہوتی۔ تاہم اپنے پوٹینشل کے اعتبار سے ظاہری شخصیت سے بہت مختلف اور بہت اہم ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ میں اپنی بات واضح کر پایا ہوں، اگر یہ درست ہے تو مجھے یہ وضاحت بھی کرنے دیجیے کہ اسلوب شخصیت کا مکمل اظہار نہیں ہوتا بلکہ تخلیقی ذات کا مکمل اظہار ہوتا ہے۔ اب اگر آپ کے ہاں میری وضاحت کوئی وقعت پاتی ہے تو ان لوگوں کے موقف کی کیا وقعت رہ جاتی ہے جو اسلوب کو محض شخصیت اور کردار کا عکس قرار دیتے ہیں۔

تخلیقی عمل کے دوران ذات کی دریافت بجائے خود اتنا پیچیدہ عمل ہے کہ اسے سیدھے سبھاؤ بیان نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً دیکھیے کہ بہ ظاہر افسانہ نگار کسی اور کردار کو لکھ رہا ہوتا ہے، ایسے کردار کو جس کی شخصیت لکھنے والے کی ذات سے بہ ظاہر کوئی علاقہ نہیں رکھتی مگر مین تخلیقی لمحات میں وہی "کوئی اور" شخصیت اس کے تخلیقی وجود کا مظہر ہو جاتی ہے۔ جب میں کسی کے تخلیقی وجود کے اظہار کی بات کرتا ہوں تو یاد رکھا جانا چاہیے کہ اس سے میری مراد جمالیاتی اظہار ہوتا ہے اور میرا یقین ہے کہ یہ لکھنے والے کی حیوانی ضرورتوں سے بڑی حد تک بے نیازی کے دورانیے میں نمو پاتا ہے۔

حیوانی ضرورتوں کے جبر سے ہر سچا تخلیق کار نبرد آزما رہتا ہے۔ تاہم اس سے نمٹنے کے لیے ہر فرد کے اپنے وسائل اور قرینے ہیں، مثلاً جس کے نزدیک تخلیق کائنات ایک حادثہ ہے، خیر و شر اضافی اعمال ہیں، وہ جمالیاتی اقدار کا تعین اعمال کو ماپنے والے ان پیمانوں سے کرتا ہے جو انھیں مثبت اور منفی بنا دیتے ہیں تو بھی مثبت او رمنفی اعمال تخلیقی لمحوں میں مادی اخلاقیات سے کٹ کر بالاتر سطح وجود کے روحانی رخ سے جڑ جاتے ہیں۔ اس طرح اس شخص کے ہاں مرتب ہونے والے تخلیقی متن کا آہنگ اس تخلیق کار کے متن سے مختلف ہو جائے گا جو انسانی فکر کی رسائی کو محدود سمجھنے کے باوصف لاوجودی عالم کے احاطے کا بیڑا بھی اٹھا لیا کرتا ہے۔

ہم اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ فکشن لکھنے والا دراصل تجربے، مشاہدے اور تخیل کی ایک سے زائد سطحوں پر لکھتا ہے۔ جب وہ کہانی کے خارجی پیٹرن کو بنا رہا ہوتا ہے تو اس کے وسیع اور لامحدود حیاتی تجربے، لاشعور میں متحرک لہروں اور پرکھوں کی وراثت کو اپنے وجود کا حصہ بنا لینے والی جبلت کے وسیلے سے جہاں یہ ممکن ہو جاتا ہے کہ وہ متن کے باطن میں دوسرے متن کا اجالتا چلا جائے، وہیں اس کے تخلیقی وجود سے نچڑ کر ایک خاص روشنی اور خوشبو پوری تحریر میں حلول کر جاتی ہے اور یہی اس تخلیق کار کا اسلوب ہوتا ہے۔

اسلوب کے حوالے سے جب میں نے منشا یاد کا "قول" نقل کیا تھا تو نہیں بتایا تھا کہ جب یہ ارشاد کیا گیا تھا تو بہت دھول اُڑی تھی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ایسا اس سبب سے ہوا کہ دونوں طرف اسلوب کو بہت ہی ظاہری معنوں میں لیا گیا۔ اگر ایک طرف اسلوب کو وہ سانچہ سمجھ لیا گیا ہے جو کوئی تخلیق کار اپنی مخصوص لفظیات، خاص تراکیب کے استعمال، اچھے مجہب موجوعات اور نقطۂ نظر کے کلیشے کی سطح پر استعمال سے متشکل کرتا ہے تو دوسری طرف اس وقتی رجحان کو اسلوب کا نام دیا گیا جو ایک زمانے میں رواج پا گیا تھا۔ جوں ہی وہ زمانہ بیتا، وہ اسلوب بھی باسی ہو گیا۔

میں سمجھتا ہوں کہ تخلیقی عمل کے دورانیے میں جو لکھنے والے باطنی متن کو متحرک رکھنے پر قادر نہیں ہوتے،

ان کے ہاں کسی اسلوب کا بنا لگ بھگ ناممکن ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ وہ متن کو اپنے تجربے کے خارجی آہنگ سے جوڑنے پر جتے رہتے ہیں۔ ورنہ معاملہ تو یہ ہے کہ ہر جینوئن لکھنے والا جمالیاتی رخ سے ایک برتر سطح وجود پر نور اور خوشبو سے معاملہ کر کے ایک نظام حیات مرتب کرتا ہے۔ اسے آپ اس کے تخلیقی وجود کے امکانی علاقے کہہ سکتے ہیں۔ اس تخلیقی وجود کا جو بھی آہنگ بنتا ہے، وہی اسلوب ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب باہر سے تھوپا نہیں جاتا۔ اسے ایک سچے تخلیق کار کے تخلیقی وجود کے اندر سے پھوٹنا ہوتا ہے۔

اُردو افسانہ اور حقیقت نگاری

آپ کو فیض احمد فیض کا منشی پریم چند کی حقیقت نگاری کو نہایت بے دردی سے مسترد کر دینا تو یاد ہی ہو گا۔۔۔۔ نہیں، تو یوں ہے کہ کچھ اشارے کر کے آپ کی یادداشت چمکائے دیتا ہوں۔ یہ گفتگو آل انڈیا ریڈیو لاہور سے ۱۸ جون ۱۹۴۱ء کو نشر ہوئی تھی اور فیض نے آغا عبدالحمید کو اس کے پریم چند کے حوالے سے "مجلس" میں چھپنے والے مضمون پر آڑے ہاتھوں لیتے ہوئے کہا تھا کہ "تم نے تو اس تحریر میں پریم چند کو تالستائی بنا دیا اور دستوئیفسکی کا یوں ذکر کیا کہ وہ بھی چھوٹا معلوم ہونے لگتا ہے۔" آغا عبدالحمید نے لاکھ وضاحتیں کیں اور دلیلیں دیں مگر فیض کا اصرار تھا کہ پریم چند کی حقیقت نگاری بہت حد تک محدود ہے۔ اس کے مطابق حقیقت ایک جامع چیز ہوتی ہے اور اس کی وضاحت وہی شخص کر سکتا ہے جس کے ذہن میں سماج کا مجموعی تصور موجود ہو۔ جب کہ پریم چند کے ذہن میں یہ تصور موجود ہی نہیں تھا۔ پریم چند صرف ایک ہی طبقے کی زندگی کو نمایاں کر کے دکھانے کے قابل تھا۔ فیض کا اعتراض یہ بھی تھا کہ پریم چند زندگی کے بہت سے پہلوؤں سے متعلق نہ صرف خاموش رہتا تھا بلکہ ان سے دانستہ چشم پوشی بھی کر لیا کرتا تھا۔ یوں فیض نے صاف صاف فیصلہ سنا دیا تھا کہ منشی پریم چند اور جو کچھ بھی ہو حقیقت نگار ہرگز نہیں کہلایا جا سکتا۔

یاد رہے یہ پریم چند کی وہی حقیقت نگاری ہے جس کی نظیر سید سبط حسن کو کہیں اور نہیں ملتی تھی۔ "افکار تازہ" میں آپ نے اس کی وہ تحریر یقیناً دیکھی ہو گی جس میں سبط حسن نے پریم چند کی طرف سے پیش کیے گئے کسانوں کی آزادی کے تصور کو بہت سراہا اور اس کی تعبیر کرتے ہوئے کہا تھا کہ اس سے اس کی مراد سیاسی یا اقتصادی آزادی نہیں بلکہ تخلیقی عمل کی آزادی یعنی بشری آزادی تھی۔ سید سبط حسن کا موقف تھا کہ پریم چند کا یہ تصور روسو کی رومانیت نہیں بلکہ عین حقیقت شناسی تھی۔ اس نے اس کو ایک عظیم فن کار کی پرواز تخلیق کی معراج قرار دیا تھا۔ پریم چند کے ہیگل اور مارکس کے فلسفۂ بیگانگی سے واقف ہونے کی بابت سید سبط حسن کو شک تھا۔ تاہم وہ اس پر یقین رکھتا تھا کہ پریم چند کسانوں کے آزاد تخلیقی عمل کا موازنہ پرولتاریہ کے غیر آزاد تخلیقی عمل سے کیا کرتا تھا، جس نے محنت کرنے والوں کو ہر قسم کی روحانی اور جسمانی آزادی سے محروم کر کے سرمائے کا غلام بنا دیا تھا۔ ایک ہی طبقے کی بھرپور نمائندگی پر پریم چند کو سید سبط حسن کا عین حقیقت شناس کہنا جب کہ فیض اس اک طرز عمل کو سراسر ناقص قرار دے کر اسے حقیقت نگاری نہ ماننا، یقیناً میری طرح اب آپ کو بھی کھلنے لگا ہو گا

صاحب! خدا لگتی کہو تو افسانے میں حقیقت کا تصور شروع سے وہ نہیں رہا ہے جو نئے نئے سائنسی اور مادی نظریوں کے انسانی نفسیات اور حواس پر شب خون مارنے کے بعد ہو گیا ہے۔ آغاز میں یہ احساس شدید ہو گیا

کہ انسان عقلی اور مادی سہاروں اور حوالوں کے بغیر بہتر طور پر زندگی بسر نہیں کر سکتا۔ زندگی کی اس مجہول بہتری کے تصور کی زد میں انسان کی روحانی زندگی آگئی اور سچ پوچھیں تو ایک اعتبار سے مادی کے نئے تصور نے انسان کے تخلیقی وجود کو ہی تلپٹ کر کے رکھ دیا تھا۔ انسانی تصور کی اُڑان میں سو طرح کے رخنے پڑ چکے تھے۔ اُردو افسانے کو آغاز ہی میں اسی نئے بنتے بگڑتے انسان سے معاملہ درپیش تھا۔ اُردو تنقید عقلی اور اصلاحی رویوں پر زور دے رہی تھی۔ لہٰذا افسانہ بھی ادبدا کر ادھر کو چل پڑا۔ کوئی مانے یا نہ مانے مگر یہ بھی واقعہ ہے کہ سائنسی رویے کلی طور پر انسانی جمالیات کا حصہ نہیں ہو سکتے اور اس کا سبب اس کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے کہ سائنسی رویے اور مادی حقیقتیں سریت کو سرے سے مانتی ہی نہیں ہیں۔ جب کہ سریت تخلیقی عمل کے محل سرا کا صدر دروازہ ہے۔

اچھا، ایسی بھی نہیں ہے کہ میں حقیقت کے سائنسی اور مادی تصور کو ادبی جمالیات سے کلی طور پر ہم آہنگ نہ ہونے کی وجہ سے تخلیقی عمل سے بارہ پتھر باہر کر رہا ہوں، بلکہ سچ یہ ہے کہ میں افسانے کو حقیقت کے اس تصور کی طرف کھینچ لانے والوں کا ایک لحاظ سے احسان مانتا ہوں کہ انھوں نے انسانی لاشعور اور شعور میں ایک نئے طرح کے مگر مثبت تعلق کا علاقہ دریافت کرنے کی راہ دکھادی تھی، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مافوق الفطرت واقعات اُردو افسانے سے بے دخل ہوتے چلے گئے۔ تاہم سید سبط حسن اور فیض دونوں، حقیقت کے جس تصور کو اہم گردانتے رہے ہیں، میری نظر میں وہ حقیقت کا بہت سطحی اور محدود تصور بنتا ہے۔ ''ادب اور حقیقت'' میں حسن عسکری نے بھی حقیقت کے اس تصور کو رد کیا تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ آرٹسٹ کے لیے حقیقت نہ تو چھپر ہیں، نہ محل، نہ کونسٹ کا اعلان نامہ۔ اس کے لیے تو حقیقت ایک احساس ہے، ایک سنسنی، ایک سرمستی، ایک ہسٹریا کا دورہ وہ یا وہ جسے شیکسپیئر نے fine frenzy کہا تھا۔ حسن عسکری نے اس معاملے میں صاف ساف کہہ دیا تھا کہ آرٹسٹ کے لیے شعور اور حقیقت ایک چیز ہے۔ یوں دیکھیں تو حقیقت شناسی کے حوالے سے سید سبط حسن اور فیض کے ہاں حقیقت جو اختلافی علاقے دریافت ہوئے ہیں وہ اور بھی معمولی نوعیت کے لگنے لگتے ہیں۔ تخلیقی سطح پر حقیقت نگاری یہ نہیں ہے کہ ایک لکھنے والے نے زندگی کے کن کن گوشوں پر نظر کی اور کن کن طبقوں کا اہم جانا بلکہ میرے نزدیک تو حقیقت افروزی اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ لکھنے والا تخلیقی عمل کے دوران ایک بے کراں احساس کے زیر اثر ان عمیق جذبوں کو جگانے میں کامیاب ہو جائے جو اس کی دھڑکنوں کو کائنات کے سینے میں گونجتی دھڑکنوں سے ہم آہنگ کر دے۔

انسانی فہم کے لیے اس کے ہونے کا احساس فی الاصل وہ علاقہ بنتا ہے جو بھیدوں سے بھرا ہوا ہے۔ ہونے کے مادی تصور پر قناعت کرنے والے افسانہ نگار حقیقت کے اس خارج سے جڑ جاتے ہیں، جو بقول حسن عسکری شعور کا علاقہ ہے۔ حقیقت کے اس جزوی علاقے کو اپنی کل کائنات بنا لینے والوں کا المیہ یہ رہا ہے کہ وہ نشاط ابدی سے بیگانہ ہو جاتے ہیں۔ جہاں جہاں اور جس جس نے حقیقت کے اس محدود تصور کے زیر اثر افسانہ نگاری کی، وہ واقعہ نگاری کی سطح پر اتر آیا اور واقعے کے اندر گہری ساخت میں جس روح کو تخلیقی عمل سے جاری ہو کر کائناتی حقیقتوں سے ہم آہنگ ہونا تھا، ادھر متوجہ ہی نہ ہو سکا۔ یہ حقیقت سہی کہ انسان کو جسمانی سطح پر موت سے ہم کنار ہونا ہوتا ہے اور یہ بھی بجا کہ انسان کو اس موت کے مکروہ پنجے سے نہیں بچایا جا سکتا مگر کیا اس حقیقت

کے زیر اثر یہ بھی لازم ہوگیا ہے کہ ہم انسان کے نصیب میں خود ہی تخلیقی، جمالیاتی اور روحانی موت بھی لکھ دیں۔ فنا کے تصور کے ساتھ بقا کے تصور کو جوڑ لینے سے مادی حقیقتوں کی نفی نہیں ہوتی۔ تاہم ان حقیقتوں کی محدودیت ختم ہو جاتی ہے۔ جو جو افسانہ نگار حقیقت کے محدود تصور کو پچھاڑ دے کر کائناتی حقیقتوں سے جڑ گیا، اس کے ہاں افسانے کا بیانیہ اکہرا نہیں رہا اور یہی افسانے کی حقیقت نگاری ہے۔

افسانے میں کہانی کا پلٹنا

یاد رہے وہ زمانہ بیت گیا جب افسانے کا بیانیہ صرف ایک کہانی کو سہار سکتا تھا۔ اب تو متن کے خارج اور داخل میں ایک سے زائد کہانیاں ایک خاص آہنگ میں رواں رہتی ہیں اور وہ بھی یوں کہ ہر نوع کے قاری کے ذوق جمال اور اس کے حسی اور فکری علاقوں کو بہ قدر ظرف سیراب کرتی جاتی ہیں۔ یوں تو افسانے میں کہانی / کہانیوں کی موجودگی ان سات متعین سروں جیسی ہوتی ہے جن کے اوپر والا سا، نی کے بعد لگا دینے سے آٹھویں سر کے اسرار جاگ اُٹھتے ہیں، کچھ اس طرح کے کہ کہانی / کہانیوں کے یہی آٹھ سر پلٹنے میں آ کر زندگی کا ایک دائرہ مکمل کر لیتے ہیں۔

لیجیے صاحب! جس دائرے کی میں بات کر رہا ہوں وہ یقیناً کامل دیکھی بھالی حقیقت اور محض مشاہدات کی رنگارنگ مگر چھنتی روشنائیوں سے نہیں بنتا اور اگر بن بھی جائے تو واقعے کی ٹھوس سطح سے اوپر اُٹھ نہیں پاتا کہ اس میں تھوڑی سی الجھن، تھوڑی سی حیرانی، بے پناہ تشویش، گہرا تجسس اور مادے کو تباہ کرنے کے عزم کی ضرورت لامحالہ پڑتی ہے۔ مانی ہوئی بات ہے کہ انسانی تجسس ثبوت سے نہیں، سوال سے زیادہ توانائی پاتا ہے۔ یہی توانائی متن کے اندر سے پھوٹ کر قاری کے اندر اتھل پتھل پیدا کرتی ہے۔ تشویش آگاہی کی دیوار پر ضربات لگاتی ہے اور آگہی تشویش پر قابو پانے کے لیے نئی راہوں کے تجسس کو تراشتی ہے۔ نئے امکانات انھی کچے رنگوں سے پھوٹتے ہیں۔ جب تک کہانی قاری کے اندر زیریں سطحوں پر ایک روحانی ابال پیدا نہ کرے اور نفسیاتی تاروں میں جھنجھناہٹ پیدا نہ کرے، کہانی کے سروں میں فکشن کا پلٹنا نہیں لگتا۔

کہانی کو افسانے میں پلٹا دینے کے لیے ہر افسانہ نگار اپنے اپنے وسائل بروئے کار لاتا ہے اور سچ پوچھیں تو اس کا انحصار ہر تخلیق کار کی ذاتی اپج اور اس کے اپنے تخلیقی عمل کی درج پر ہوتا ہے۔ لکھنے والا داخلی زندگی کو لکھتے لکھتے خارجی زندگی کا پلٹا لگائے یا خارجی زندگی کو لکھتے ہوئے داخل کی سمت مڑ کر حسی اور جمال کو ہم آمیز کر لے، اس کا انحصار اس رویے پر ہے جو اس نے خود زندگی برتنے کے لیے چن رکھا ہوتا ہے۔

ممتاز شیریں نے کہانیوں کے الگ الگ تیور دیکھے تو انھیں تکنیک کا تنوع کہا۔ عسکری کی کوئی "حرام جادی" اس تنوع میں داخل ہوئی اور احمد علی کا "آنندی" ایک شہر کو کردار بنانے والا افسانہ بن گیا۔ مانتا ہوں کہ ممتاز شیریں نے اسے تکنیک کا تنوع کہا ہے تو اتنا غلط بھی نہیں کہا کہ یہ ایسا تنوع ہے جو دور ہی سے نظر آ جاتا ہے۔ میں کہہ آیا ہوں کہ ہر تخلیق کار اپنی ذاتی اپج کے ہاتھوں مجبور ہے۔ وہ ایک خاص زاویے سے منظر دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ موضوع، منظر نامہ اور تخلیق کار بدلنے سے بیانیہ میں اس طرح در آنے والی تبدیلیوں سے کہیں زیادہ اہم یہ بات

ہے کہ ایک ہی موضوع اور مواد کو برتنے والے دو مختلف تخلیق کاروں کے تنوع کو پرکھا جائے۔ خیر یہ جملہ معترضہ ہوا، میں جس تنوع کی بات کر رہا ہوں وہ ایک ہی تخلیق کار کے دو فن پاروں کو مختلف بنا دینے سے ظہور پاتا ہے اور لطف کی بات یہ ہے کہ ایک حقیقی فن کار کی تخلیقات میں اس کے بے پناہ امکانات پائے جاتے ہیں۔ تاہم تکنیک کے اس تنوع کو ایک ہی تخلیق کار کے مجموعی تخلیقی مزاج کے اندر رکھ کر دیکھا اور پرکھا جانا چاہیے۔

ممتاز شیریں نے جسے تکنیک کے تنوع کے طور پر شناخت کیا ہے، وہ دراصل ایک فکشن نگار کا دوسرے فکشن نگار سے فاصلہ ہے۔ وہی فاصلہ جو افتادِ طبع کے باعث کود بخود قائم ہو جاتا ہے، جو فکر و احساس کی تبدیلی سے در آتا ہے یا پھر جسے زمانی اور مکانی بعد کے سبب خود بہ خود بیچ میں آ جانا ہوتا ہے۔ رہ گئی تکنیک تو صاحب خدا لگتی کہو تو بات ہی بیدی والی درست لگتی ہے کہ ''مختصر افسانے کا کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جا سکتا۔''

بیدی نے افسانے کا کوئی کلیہ نہ قائم کرنے کا جو کلیہ قائم کیا ہے، اس سے مجھے اتفاق ہے۔ جی بالکل اتفاق۔ ماننا پڑے گا کہ ہر حقیقی تخلیق کار کے ہاں ہر افسانہ اپنی نئی تکنیک کے ساتھ کاغذ پر اترتا ہے۔ اس کے باوصف کہ یہ تکنیک اسے ادب کے سنجیدہ قاری کے لیے مقبول بناتی ہے یا ناکام تجربہ قرار دے کر طاقِ نسیاں پر رکھ دیتی ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے ہر ماں کے گربھ استھان سے ہر بچہ الگ شناخت لے کر پیدا ہوتا ہے، کچھ مقدر کے سکندر نکلتے ہیں اور کچھ کو زمانہ روند کر گزر جاتا ہے۔ مجھے یاد ہے صاحب، کہ بات افسانے میں کہانی کے پلٹنے کی ہو رہی تھی۔ افسانے میں تکنیک کے تنوع تک ہم گمراہ ہو کر نہیں آئے، قصداً آئے ہیں کہ یہی وہ حیلہ تھا جس کے وسیلے سے میں یہ کہنے کے قابل ہو پایا ہوں کہ ہر لکھنے والا اپنے تمام افسانوں میں کہانیوں کو ایک طرح سے نہیں پلٹتا، ہر کہانی میں اسے ایک الگ قرینے کا اہتمام کرنا ہوتا ہے۔ ایسا نہ کرے تو ایک نئی کہانی کی تخلیق کا جواز ہی مشکوک ٹھہرتا ہے۔

افسانہ

ڈاکٹر صفات احمد علوی

یہ مضمون ذیل کے مقاصد کو ذہن میں رکھ کر لکھا گیا ہے:

۱۔ اختراعی ادب کی ضرورت انسانی معاشرے کو کیوں ہے؟

۲۔ فکشن کی اقسام کیا ہیں؟

۳۔ افسانہ کیا ہے؟ قاری اس میں کیا تلاش کرتا ہے؟

۴۔ افسانہ کی ضرورت کب اور کیوں پیش آئی؟

انسان طبعاً حسن کا دل دادہ، عیش کوش اور رجائی ہے۔ وہ مستقلاً حصول خوشی کی جستجو میں مصروف رہتا ہے اور یہ جستجو اپنے اردگرد فضائے بسیط کے غیر معین حدود کی تمام امکانی پگڈنڈیوں میں اپنے تصور کے گھوڑے سرپٹ دوڑا کرتا ہے اور خیال کی تسکین کے لیے وہ ایسے فنون کو ایجاد کرتا ہے جن کے سہارے اس کی ذوق حسن یعنی اور اس کی حسن جمالیات پوری ہو سکیں۔

فکشن فن کی وہ قسم ہے جو ذوق انسانی کی جمالیاتی حس کو تسکین دے اور اس کے لیے تفریح طبع کا مواد فراہم کرے۔ لیکن ضروری نہیں کہ فکشن انسان کی صرف جمالیاتی اور تفریحی ضرورتوں کو ہی پورا کرے بلکہ اسے کردار سازی، فکری نمود، کسی مخصوص فکر کی ترویج مثلاً سیاسی پروپیگنڈے یا قومی یا مذہبی عصبیت، مخصوص اقدار کی تشہیر و مروج کرنے کے لیے بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ فکشن صرف من گھڑت باتوں یا واقعات پر ہی مبنی ہو بلکہ اکثر و بیشتر اس میں زندگی سے متعلق سچے واقعات، حادثات زندگی، تاریخی مواد وغیرہ کو افسانوی رنگ دے کر پیش کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات اس میں مذہبی عقائد و خیالات کو بھی پیش کیا جاتا ہے۔

چنانچہ کسی دیے ہوئے وقت میں کسی علاقے کی اقدار، رسوم، رہن سہن، آداب مجلس اور لسانی ارتقا وغیرہ کا اندازہ اس دور میں لکھے گئے فکشن کے مطالعے سے ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر فکشن انسانی تہذیب کا حامل ہوتا ہے ان کے تہذیبی (archaeology) کو بہم پہنچاتا ہے اور انسانی معاشرے کے آنے والے دنوں کا لائحہ عمل ترتیب دینے میں سنگ میل کی حیثیت کا حامل ہوتا ہے۔

افسانہ تخیلی نثری ادب کی ایک صنف ہے۔ انسان کی زندگی میں بالعموم اور بالخصوص افسانے کی ضرورت کے بارے میں یہ کہنا کافی ہے کہ:

۱۔ یہ انسانی تجربات زندگی کو باقاعدگی، ترتیب و تربیت دیتا ہے۔

۲۔ یہ انسانی تہذیبی، اخلاقی اور مذہبی اقدار کی کھوج لگاتا ہے اور ان کو منظر عام پر لاتا ہے۔

۳۔ یہ اپنے قاری کے احساس و شعور کی آبیاری کرتا ہے۔

۴۔ اس سے انسان ان چیزوں کے بارے میں معلومات حاصل کر سکتا ہے جو اس کے علم میں پہلے نہیں تھیں اور وہ بہ آسانی اس کی یادداشت کا حصہ بن جاتی ہیں۔

ریمنڈ کارور(۱) نے اپنے ایک مضمون ''کہانی کی مبادیات'' (Principles of a Story) میں دعویٰ کیا ہے کہ چیخوف (Anton Chedhov) (۱۸۶۰ـ۱۹۰۴) سے جیمس جوائس (James Joyce) (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱) تک دورِ جدید کی فکشن کی تعریف دراصل افسانے کی مرہونِ منت ہے جسے بالآخر امریکی ادب نے باقاعدگی کی شکل دی۔ لیکن ہم اُردو ادب میں آج بھی پوچھتے ہیں افسانہ کیا ہے؟ کس تحریر کو افسانہ کہیں اور کس کو نہیں؟ کہانی، قصہ، حکایت، افسانہ کیا یہ سب ایک ہی چیز ہیں؟

''شعر'' کی تعریف کی طرح کوئی بے کم و کاست و باقاعدہ تعریف ''نثر'' کی نہیں کی جا سکتی۔ وجہ یہ ہے کہ نثر میں بمقابل صنفِ شعر کے کہیں زیادہ بوقلمونی اور موزونیت ہوتی ہے۔ اس میں تواتر واقعات، تسلسل وقت، ہم رنگی اور استدلال کی گنجائش موجود ہوتی ہے۔ ساتھ ہی یہ روزمرہ کی بول چال سے زیادہ تال میل رکھتی ہے۔ اس میں نثار فکشن (من گھڑت بات، طبع زاد یا افسانوی بات) اور غیر فکشن (غیر افسانوی، زندگی کی حقیقت پر مبنی بات) موضوعات کے مضامین قاری تک موثر انداز میں بہم پہنچاتا ہے۔ اس میں ابہام، ذومعنویت، کنایہ اور استعارے سے حتی الامکان کم کام لیا جاتا ہے۔ اس سے انسانی زندگی کے معروضی پہلو کو بہتر طور پر متاثر کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ یہ پیغام رسی میں معاون ہوتی ہے اور انسان کی کردار سازی میں اہم حصہ ادا کرتی ہے۔

نباتات کی دنیا میں کثرت سے پائی جانے والی بوقلمونی کے سبب نوع (اسپیشیز ـ Species) کی کوئی ایسی ہمہ جہت تعریف ممکن نہیں جو اس دنیا کے تمام نباتات کی انواع کا احاطہ کر سکے۔ چنانچہ کسی واحد عمومی تعریف کے تحت ایک نوع کو دوسری نوع سے علیحدہ شناخت کرنے میں سخت دشواریاں پیش آتی ہیں۔ تاہم وہاں ہم عملی سہولیت سامنے رکھ کر انواع کو ایک دوسرے سے علیحدہ کرتے ہیں۔ کوئی ایسی ہی کسوٹی ہم اختراعی نثری ادب میں بھی کیا استعمال کر سکتے ہیں؟ میرے خیال سے یہ ممکن ہے۔ ذیل میں کچھ اسی قسم کی میزان پر فکشن کے اصناف سے افسانے کی تعریف اخذ کرنے کی کوشش کریں گے۔

فکشن کی اقسام:

انٹرنیٹ (Internet) پر وکی پیڈیا، دا فری انسائیکلو پیڈیا (Wickipedia, the free Encyclopedia) فکشن میں ذیل کے اصناف کو شامل کرتے ہوئے ان کو اس طرح مختصراً متعارف کراتا ہے:

۱۔ داستان: ایسا کام جو دو لاکھ یا اس سے زائد الفاظ پر مشتمل ہو۔

جس میں ضمیات، ان کی اصل، ابتدائی تاریخ اور ان سے منسوب شہ زوروں یا دنیا کی اصل سے منسوب عقائد شامل ہوں (دیومالا: اسطور، اساطیری بیانیہ مثلاً مہابھارت)۔۔۔۔۔ (یا) جس میں مافوق الفطرت

حالات یا حسن کثرت اور محیر العقول واقعات بیان کیے گئے ہوں (جنات، پری، دیو وغیرہ کی داستانیں، مثلاً فسانۂ عجائب)

۲۔ ناول: ایسا کام جو ساٹھ ہزار یا اس سے زائد الفاظ پر مشتمل ہو۔

فرانسیسی اور اطالوی زبان سے مستعار لفظ جو ان زبانوں میں "حدیث" یعنی "نیا" کے معنی دیتا ہے۔ اول دور میں یہ ایسا طویل نثری بیانیہ تھا جس میں رومانی کیفیت، محبت کا ڈھونگ، قاری کے تجسس کو بیدار کرنے کے عوامل شامل ہوا کرتے تھے۔ تاہم آج کے دور میں اس کو اہم ادبی صنف میں شمار کیا جاتا ہے جہاں قاری بمقابلہ اصل واقعہ کے فنی خوبی، مخصوص ادبی اسلوب اور انسانی احساسات کی گہرائی، کرداروں کی شخصی خوبیوں اور کمزوریوں اور ان کے اقدار کا متلاشی ہوتا ہے اور ان پر معروضی تنقید کرتا ہے۔

۳۔ ناویلا (Novella) اور ناولٹ (Novelette): اوّل الذکر کام میں سترہ ہزار پانچ سو یا اس سے زائد لیکن ساٹھ ہزار سے کم الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ جب کہ موخرالذکر میں کم از کم سات ہزار پانچ سو لیکن سترہ ہزار پانچ سو سے کم الفاظ ہونے چاہئیں۔

اوّل الذکر ایک طرح سے مختصر ناول ہے جس میں قاری وہ تمام خواص ڈھونڈتا ہے جو اسے ناول میں با تفصیل ملتے ہیں۔ جب کہ موخرالذکر ایک طویل افسانہ ہے جس میں افسانے کے مقابلے میں کردار کی شخصی خوبیوں یا کمزوریوں کا مطالعہ، ماحول جس میں کہانی کے تانے بانے بنے گئے ہیں، قدرے تفصیل سے ہوتے ہیں۔

۴۔ افسانہ: ایسا کام جس میں کم از کم دو ہزار لیکن سترہ ہزار پانچ سو سے کم الفاظ شامل ہوں۔

افسانہ میں کوئی حتمی واقعہ یا سوانحی واقعہ یا کسی حقیقت کو بر بنائے دل کشی اس انداز سے بیان کیا جاتا ہے کہ بیانیہ کا اصل مقصد قاری کی گرفت میں جلد آ جائے۔ آج کے ناول کے معروضی رسائی پذیری کے پیش نظر افسانہ کو ناول کا مصغر تصور کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ افسانہ مختصر نثر بیانیہ ہے۔ عام طور سے یہ دوسرے نثری فکشن کے مقابلے میں اپنے طریق بیان میں زیادہ اختصار پسند ہے۔ چنانچہ اس میں الفاظ کا چناؤ اور ان کا جماؤ فصاحت و بلاغت، روانی، سلاست و اختصار اور تہہ داری کے ساتھ ساتھ ایسا پراثر بھی ہو کہ قاری تک پیغام نہ صرف بلا کسی ابہام پہنچ جائے بلکہ اس کے ذہن میں تبادلات کے لیے تجسس کا عنصر بھی قائم ہو سکے۔ یہاں جذبات میں اشتعال پیدا کر دینے والی ترکیبیں جیسے قافیہ بندی، ہم آوازی اور تجنیس حرفی کی صنعتیں استعمال نہیں ہوتیں بلکہ قاری کو پر سکون دعوتِ فکر کی طرف مائل کیا جاتا ہے۔

۵۔ لمسی فکشن (Flash Fiction): ایک ہزار یا اس سے زائد الفاظ لیکن دو ہزار الفاظ سے کم پر مشتمل فکشن۔ مزید غور و خوض کیے بغیر اس کو "افسانچہ" کی اصطلاح دے دی گئی ہے۔ اس کو ابھی اُردو فکشن کی دنیا میں کوئی علیحدہ اور مستقل صنف کی حیثیت نہیں ملی ہے گو یہ پاکستان اور ہندوستان میں بعض افسانہ نگاروں نے ایک دو تجربے اس سلسلے میں کیے ہیں۔ (ناگپور کے ڈاکٹر اشفاق احمد کے چند لمسی فکشن کے نمونے ماہنامہ "پرواز" لندن اگست ۲۰۰۶ء کے شمارے میں طبع ہوئے ہیں۔)

افسانہ کی ابتدا

ولیم بوائڈ (۲) نے افسانے کی ابتدا کا ایک تخیلی خاکہ کھینچا ہے جو کچھ اس طرح ہے کہ ہزاروں برس پہلے ابتدائی دور کے انسان کے کسی قبیلے کے لوگ تمام دن کے کاموں سے فارغ ہو کر الاؤ کے گرد بیٹھے شام کا کھانا کھا رہے تھے، چھینا جھپٹی کر رہے تھے، شور و غوغا میں مصروف تھے، بچے قریب میں رو دھو رہے تھے اور شور مچا رہے تھے کہ یکا یک ان میں ایک شخص نے کہا" تم سب کو یقین نہیں آئے گا کہ آج میرے ساتھ کیا ہوا" اور اس پر ایک لخت سب نے کھانا چھوڑ دیا، بچوں نے رونا دھونا اور شور مچانا چھوڑ دیا، مجمع پر سکوت چھا گیا، سننے کے لیے سب ہم تن اس شخص کی جانب متوجہ ہو گئے۔ یہاں کہانی کہنے کی روایت پڑی۔

ظاہر ہے کہ ہم آج ایسی کوئی بات ثابت نہیں کر سکتے۔ تاہم سب جانتے ہیں کہ بچہ اپنے دادا، دادی اور نانا نانی سے عموماً کہانی سنانے کی فرمائش کرتا ہے۔ اس سے کیا یہ ظاہر اور ثابت نہیں ہوتا کہ کہانی (افسانہ، قصہ، داستان) سننے کا اشتیاق اور اس میں دل چسپی انسان کی فطرت ثانی کا اہم حصہ ہے کیوں کہ یہ ہم جنس کے بارے میں ہوتی ہے۔ یہ سامع (قاری) کی سوچ کو متاثر کرتی ہے۔ اس کے جذبہ تجسس کی تسکین کرتی ہے اور اسکی ــــ جان کاری یا تجربے کے عالم نامعلوم یعنی دنیائے غیب و عدم پر قیاس آرائی میں معاون ہوتی ہے۔ جب یہ ــــ مختصر ہو تو اس کو قاری اور سامع دونوں بہ آسانی و با فراط میسر آ جاتے ہیں۔

قصص، حکایات یا کہانیاں (Anecdotes)، لوک کہانیاں (Folk-tales) اور اخلاقی کہانیاں (Fables) جو سینہ بہ سینہ اور نسل بعد نسل کسی قبیلے یا کمیونٹی کے بزرگ اپنے بچوں اور ہم عصروں کو سناتے ــــ اور اب لکھت پڑھت میں آ گئی ہیں۔ وہ بھی افسانوی رنگ لیے ہوئے ہوتی ہیں۔ تاہم آج کے دور میں ان کو ــــ سے علیحدہ صنف تصور کیا جاتا ہے۔ یہ اصناف "داستان" کے زیادہ قریب ہیں۔

افسانے کا مبدا روایت، قصہ یا کہانی خیال کیا جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ کرۂ داستان کے بطن سے ایک درخشاں ستارہ اٹھارویں صدی میں علیحدہ ہو کر اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ نثر ادب کے افق پر جگمگایا۔ اب یہ ستارہ اپنے تئیں خود قابل شناخت ادبی صنف ہے جسے یورپ کے ادبی حلقوں نے بغیر زیادہ دھیان دیئے "شارٹ اسٹوری" (Short Story) کا نام دے دیا۔ افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ "شارٹ اسٹوری" کی اصطلاح اپنی ذات میں خود ناقص اور مبہم ہے، پر اب جب یہ قابل اشاعت ادبی صنف ہے تو اس کی تعریف کیا ہے؟

افسانہ کی تعریف

یہ من گھڑت نثر کا ایسا ٹکڑا ہے جو ایک نشست میں پڑھ لیا جائے (ایڈگر ایلن پو کی دی ہوئی تعریف) ــــ میں یہ تعریف نہایت سہل لیکن غیر مکمل ہے۔ پو کی دی ہوئی اس مختصر تعریف میں جو اشارہ پنہاں ہے وہ صنف کا غیر معمولی انوکھا پن اور اس کے تاثر کی وہ ندرت ہے جو وقت واحد میں قاری کو اپنی گرفت میں لے ــــ ہے۔ کیوں کہ پو اس سلسلے میں مزید آگے چل کر کہتا ہے ــــ اس میں کوئی ایسا غیر ضروری لفظ نہ لکھا گیا

ہو جو کہانی کے بیانیہ میں موجود مصنف کے مافی الضمیر کا حصہ نہ ہو۔ ان الفاظ کے استعمال کے بیچ میں ایک ایسا ہیولا۔۔۔۔ جو قاری کے ذہن کو مکمل سکون بخشے۔

اس کے علاوہ انٹرنیٹ (internet) پر تقریباً دس گیارہ تعریفیں دستیاب ہیں لیکن سب موضوعی (Subjective) ہیں اور اس صنف کے تمام ابعاد کا احاطہ نہیں کر سکتیں۔ شاید ضرورت اس بات کی، بالخصوص۔۔۔۔ کے افسانے کے لیے، ہے کہ کوئی جامع اور زود فہم تعریف مرتب کی جائے۔

میری ناچیز رائے میں افسانہ ایسا نثری بیانیہ ہونا چاہیے جو کسی سچے واقعے اور انسانی زندگی کے مشاہدے کی بنا پر لکھا گیا ہو، جہاں مشاہدے کو بلا کسی دیگر مشاہدے یا واقعات سے ملوث کیے اس طرح من گھڑت بوطیقائی انداز سے پیش کیا جائے کہ قاری کی توجہ کو اپنے میں اس طرح جذب کر لے جس طرح کچی مٹی پانی کو۔ جس طرح اس عمل کے بعد زمین پر گرے ہوئے بیج سے اکھوا پھوٹتا ہے، اس کی قرأت سے قاری کی سوچ کی بہاروں میں ایسی کونپلیں پھوٹیں جو اس کے شعور کو شل چھتنارا بنا دے اور اسے پھول و پھل بخشے۔ اس میں وحدت تاثر برنائے وقت، مقام، جذبے و مزاج کے ساتھ ساتھ معاشرے کے تہذیبی اقدار اور مکالموں میں مقامی زبان سے ہم آہنگی کا جواز منطق پر قائم کیا جا سکے۔ اس کھنچاؤ اور تناؤ، خوشی اور غم، آسودگی اور نا آسودگی کی عضویاتی دنیا کے علاوہ تخیل کی وہ سحر آفرین دنیا لکھاری کی خالصتاً ذاتی دنیا جس نے اس میں محرکہ مشاہدہ کو لکھنے پر مجبور کر دیا، قاری کی اپنی سوچ میں نئے باب کھول دے۔ تاہم بیان میں اختصار، فصاحت و بلاغت کے عناصر ہوں۔ بہ الفاظ دیگر یہ معرّیٰ (مکمل اور صاف ستھری) تو ہو لیکن ایسی سپاٹ بھی نہیں کہ جہاں حرف پر کے زیر زبر پیش کی تبدیلی سے پڑھنے میں سقم پیدا ہو جائے۔ اس کے علاوہ زبان کے استعمال میں اس بات کا خیال موجود ہو کہ قاری اپنے جذبات پر قابو رکھتے ہوئے سوچے اور وہ کسی جذباتی ہیجان کا شکار نہ بن جائے۔

افسانہ بالعموم اپنی زمین کے اعتبار سے ناول کے مقابلے میں کم پیچیدہ، مقابلتاً کم ادق لیکن زبان کے اختصار اور اسلوب کی پختگی کی وجہ سے عسیر الفہم ہوتا ہے۔ ناول کا کینوس چونکہ وسیع ہوتا ہے اس لیے ناول نگار اپنے ذاتی رجحانات کو بہ آسانی اس میں سمو سکتا ہے۔ یہاں ناول نگار لکھتے ہوئے اپنی خواہشات و اوہام کی تسکین اور ذاتی لطف اندوزی (indulgence) محسوس کرتا ہے اور مصنف کا یہ لطیف احساس کاغذ پر منتقل ہو کر قاری کو بھی اپنے سحر میں جکڑ لیتا ہے۔ لیکن افسانہ کے کھون ہار کو اپنے مشاہدات اور احساسات کی کشتی آبنائے تنگ میں پار لگانا ہوتی ہے۔ ایسے میں مطمئن بالذات ہونا اس کے لیے دشوار ہے۔ افسانہ نگار کی طرح افسانے کا قاری بھی جستجو لذت میں ایسی پگڈنڈی پر رواں ہوتا ہے جہاں منزل سراب کی طرح ہر لحہ اس کی دسترس سے دور ہوتی جاتی ہے۔

افسانے کی ضرورت کب اور کیوں پیش آئی؟

افسانہ بطور روایت زمانۂ قدیم سے بحیثیت زبانی بیانیہ انسانی معاشرے میں موجود ہے۔ اس کو تحریری شکل میں اور موجودہ شکل میں آنے کے لیے اس قدر کیوں وقت درکار ہوا اس کا جواب ڈھونڈنے کی ضرورت ہے۔

اس صنف میں عوام کی ایکا ایکی معمولی دلچسپی کے سلسلے میں ولیم بوائڈ کا خیال، کہ اس کا جواب "صنعتی اور آبادیاتی (ڈیموگرافیک demographic) نظام میں ملنا چاہیے" قابلِ غور ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مغرب کی نشاۃ الثانیہ کے ماحاصل میں جو صنعتی انقلاب وارد اور ارتقاء پذیر ہوا اس کے نتیجے میں اور بالخصوص نچلے متوسط طبقے میں شرحِ خواندگی بڑھی، ساتھ ہی ان کی اساسی حیوانی و نفسانی ضرورتوں کو پورا کرنے کے بعد خوش وقتی (اور روحانی بالیدگی) کے لیے دن کے چوبیس گھنٹوں میں جو وقت بچا اس میں ناول جیسے طویل بیانیہ کے لیے نہ تو دلجمعی میسر آ سکتی تھی اور نہ وقت۔ اس سے نیم ادبی رسائل کی مانگ بڑھی اور پڑھنے والے عوام میں فکشن پڑھنے کی بڑھتی ہوئی خواہش و طلب کے پیشِ نظر نیم ادبی رسائل نے ان کے چھاپنے کا اہتمام کیا جس سے فکشن نگاروں نے اس حقیقت کو تسلیم کیا کہ افسانہ قابلِ فروخت ادبی جنس ہے، جس کی آمدن ان کی نامیاتی زندگی کو پورا کرنے میں معاون ہو سکتی ہے۔ برصغیر کے تناظر میں ولیم بوائڈ کا یہ نظریہ اور جہاں افسانے کی مانگ اپنے نقطۂ عروج پر پچاس سے ستر کی پچھلی صدی کی دہائیوں میں پہنچ کر مائل بہ تنزل ہوگئی تحقیق طلب ہے۔ ڈاکٹر مصطفیٰ کریم سے تبادلۂ خیال کے دوران یہ بات سامنے آئی کہ پچھلی صدی کے وسط میں ہندوستان کی جنگِ آزادی کی ہنگامہ آرائی اور واقعۂ تقسیمِ ہند کی رست خیزی سے سماجی حالات میں جو توڑ پھوڑ ہوئی اس نے وہاں کے ادبی منظرنامے میں افسانے کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ ان کا یہ نظریہ بحیثیت افسانہ نگار ٹھیک لگتا ہے لیکن عوامی طلب کے سلسلے میں تشنۂ جواب ہے۔

بطور ادبی صنف کے دورِ حاضر کے افسانے کی داغ بیل سب سے پہلے یورپ میں انیسویں صدی کے اوائل میں پڑی۔ اور یہ صنف عوامی سطح پر اس قدر مقبول ہوئی کہ بعض اخبارات اور تجارتی جرائد نے بڑے اچھے معاوضے دے کر اس وقت کے مصنفین سے فرمائشی افسانے لکھوائے۔ چنانچہ ایف اسکاٹ فٹز جیرالڈ (F. Scott Ftizgerald) جیسے نابغۂ روزگار امریکی مصنف نے بھی اپنی مالی مشکلات کے حل کے لیے گاہے گاہے افسانہ نویسی کو اختیار کیا۔ انگریزی ادب کی دنیا میں اس کا عروج ۱۹۵۲ء میں ارنسٹ ہیمنگ سے (Earnest Hamingway) کی ناولٹ "اولڈ مین اینڈ دا سی" (The Old Man and the Sea) کی شکل میں ظاہر ہوا جو لائف میگزین (Life Magazine) کی فرمائش پر لکھا گیا تھا اور اس کی وجہ سے اس کے ترپن لاکھ (5300,000) کاپیاں فروخت ہوئی تھیں۔ تاہم اس کے بعد تجارتی جرائد میں افسانے کی اشاعت کو ویسی کامیابی انگریزی ادب میں میسر نہیں آئی۔ افسوس ہے کہ اُردو ادب میں افسانے کی ایسی کوئی داستان ہمیں میسر نہیں سوائے اس کے کہ آج بھی ہم وسط بیسویں صدی میں لکھے گئے پریم چند، منٹو، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، عصمت چغتائی اور ان کے ایک دو ہم عصروں کے افسانوں کے ثنا خواں ہیں لیکن اس دور کے بعد اس صنف کی مقبولیت اُردو کی دنیا میں ویسی نہیں رہی۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس کے جواب کی تلاش کی ضرورت ہے۔

قاری کسی افسانے میں کیا تلاش کرتا ہے؟

سب سے اہم حصہ بیانیہ (narratology) ہے۔ قاری اس بیانیہ میں تلاش کرتا ہے کہ فکشن نگار نے اپنے افسانے میں فنی خصوصیات پیدا کرنے اور اسے پراثر اور مبالغہ آمیز بنانے اور ڈرامائی انداز دینے کے

لیے کن عناصر کا استعمال مکمل یا نامکمل قدرت سے کیا ہے اور یہ عناصر ذیل ہیں:

۱۔ کردار(Character/s فرد یا افراد)

کردار کس حد تک حقیقی زندگی کے قریب تر ہیں؟ ان کے جذبات انسان کی جبلی اور اکتسابی نفسیات کس حد تک اس معاشرے سے، جس میں افسانہ پرورش پا رہا ہے ہم آہنگ ہیں؟ اگر ان میں تال میل نہ ہو تو قاری محسوس کرتا ہے کہ وہ افسانے سے کوئی چیز اخذ نہیں کر سکتا۔

۲۔ کرداروں کے درمیان سوچ اور توقعات کا ٹکراؤ (conflict)

قاری کہانی میں ان عوامل کی تلاش کرتا ہے جو کرداروں کے درمیان کوئی ٹکراؤ پیدا کرتے ہیں۔

۳۔ مخاصم کردار (antagonist)

۴۔ امید و بیم کا نقطۂ عروج (climax)

کہانی میں نقطۂ کمال شدت سے قاری محسوس کرنا چاہتا ہے۔ اور وہ ڈھونڈتا ہے اس واقعہ کو جو مرکزی کردار کو ٹکراؤ کے حل کی طرف لے جائے۔

۵۔ مکالمہ یعنی مختلف کرداروں کے درمیان گفتگو (dialogue)

قاری امید کرتا ہے کہ کردار وہ زبان استعمال کریں گے جو ان کے معاشرے میں اور ان کے ماحول اور ان کے اطراف میں رائج ہے۔ اس سے ماحول میں یکانگت قائم رہتی ہے اور کردار حقیقت کے قریب تر لگتے ہیں۔

۶۔ زمین جو کہانی کا خاکہ یعنی کہ تانا بانا پیش کرے (plot / مقام اور وقت جس میں کہانی کا تانا بانا بنا گیا اور جو کہانی کے مزاج اور فضا کو مرتب کرے (setting) اور واقعات کے ظہور میں آنے کی منظر کشی (scene) اور ان میں اس طرح کا تسلسل جو دوران مطالعہ ان سب کے درمیان تاثر وحدت (unity in place, time and action) پیدا کرے۔

مثلاً جب کہانی امیر گھرانے سے متعلق ہو تو قاری امید کرتا ہے کہ کہانی کی فضا، ماحول کا ٹھاٹ باٹ، ان کا رکھ رکھاؤ ان کی حیثیت کے مطابق ہو۔ اگر کہانی فسادات کے دوران واقع ہو رہی ہے تو کسی خون خرابے کی منظر کشی قاری کی توقع کے خلاف نہ ہوگی۔

افسانہ کی زمین (plot) یعنی واقعات کا منطقی تسلسل اور کرداروں کا چال چلن و حرکات، جو مرکزی ٹکراؤ کے سلسلے میں واضح ہوتے ہیں، قاری افسانے میں تلاش کرتا ہے۔ مثلاً کوئی کہے کہ بوڑھا شخص اپنی طبعی عمر کو پہنچ کر فوت ہو گیا، تو ظاہر ہے یہ سیدھا سادا امر واقعہ ہے۔ پر اگر یہ کہا جائے کہ بوڑھا ایک طویل بیماری کے بعد اور طبعی عمر کو پہنچ کر اس دنیا سے سدھار گیا تو قاری اب طویل بیماری کے دورانیہ کو جاننے کا خواہاں اور ان واقعات کی تلاش کہانی میں کرتا ہے۔ ان میں تسلسل کی امید کرتا ہے کہ کیوں کر وہ بیماری اس کی موت کا باعث ہوئی۔ اس دورانیہ کے اتار چڑھاؤ کو تلاش کرتا ہے۔

۷۔ راوی کا نظریہ (point of view of the narrator)

عموماً واحد متکلم یا واحد غائب کے کلام کے توسط سے قاری تک پہنچتا ہے۔ قاری توقع کرتا ہے کہ یہ

پیش کش ایسی ہو کہ وہ نظریہ من وعن محسوس ہو کہ یہ کہانی میں موجود کسی کردار کا ہے۔

۸۔ کہانی کا مرکزی کردار(protagonist)

۹۔ بحران یا نازک وقت ۔۔۔۔۔ مرکزی کردار کی اپنے اصول سے وابستگی کے تحت شدومد سے پیش آنے والے ٹکراؤ کو حل کرنے کی کوشش۔

۱۰۔ ٹکراؤ کا حل(resolution i.e.finding a solution)

یہاں قاری ان منطقی واقعات کو تلاش کرتا ہے جو کہانی کو کامیابی سے اختتام تک پہنچاتے ہیں۔

۱۱۔ اسلوب یعنی کہ کہانی کے اجزائے ترکیبی کی ترتیب(structure and Style)

قاری افسانہ نگار سے امید کرتا ہے کہ کہانی کسی مخصوص انداز میں پروان چڑھے، خواہ ابتدا ایکا ئیکی ہی ہوتاہم جوں جوں کہانی آگے بڑھے اس کا تسلسل منطقی ہو گو اس کا اختتام بے شک غیر متوقع طور پر ہو کہ وہ اپنے مختلف نتائج و توضیحات اخذ کر سکے۔

۱۲۔ ذیلی خاکہ جو اصل خاکے کو سہارا دے(subplot)

۱۳۔ ایسی صورت کو قائم کرنا کہ قاری کہانی کے ساتھ اپنے آپ کو ضم کرلے اور پورے طور پر کہانی سے لطف اندوز ہو سکے(suspension of dis belief)

۱۴۔ موضوع کا انتخاب جہاں قاری پیش کیے جانے والے نظریہ کا تجزیہ کر کے سمجھ پائے کہ کہانی کا لب لباب کیا ہے(theme)

۱۵۔ مصنف کا خود کا اپنا انفرادی اسلوب اور زبان پر قدرت(mechanics)

قاری سادہ اور بلا کسی الجھاؤ کی زبان، لسانی قواعد کی پابندی، بہترین الفاظ کے چناؤ کی امید رکھتا ہے جس سے وہ بہ آسانی کہانی کے متن اور اس کی روح سے آشنا ہو سکے۔

۱۶۔ افسانے کی سرخی

قاری کی توجہ کا مرکز اول ہے جہاں سے قاری اندازہ لگاتا ہے کہ کہانی کا موضوع کیا ہے۔

ضروری نہیں کہ کسی افسانے میں یہ تمام اجزا شامل ہی ہوں۔ تاہم ان میں سے چند کی حیثیت مرکزی و بنیادی ہے جن کے بغیر قاری کے لیے افسانہ کو افسانہ کہنا مشکل ہے، مثلاً اوپر گنوائے ہوئے عناصر میں سے ۱،۳،۴،۶،۸،۹،۱۱،۱۳،۱۵اور۱۶ بہت اہم ہیں۔

جہاں تک زبان پر قدرت کا سوال ہے، اس سلسلے میں اُردو زبان میں مقامی وعلاقائی تغیرات اس قدر ہیں کہ اس بارے میں کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جا سکتا۔ پھر بھی میں سمجھتا ہوں فریک اوکونر (۳) نے جو معیار قائم کیا ہے(اور یہاں تھوڑے تصرف کے ساتھ) اس پر افسانہ نگار اپنا امتحان خود لے سکتا ہے جب وہ اُردو زبان میں اپنے علاقائی و مقامی تغیرات کو خیال میں رکھتے ہوئے صرف پندرہ الفاظ میں ایسا مکمل نقشہ کسی اصیل مرغ، جو پورے شان استغناء کے ساتھ جو کسی غیر معروف سڑک کو پار کر رہا ہو بشمول وہ صورت جب یکا یک کوئی موٹر گاڑی اس کے سر پر آ پہنچے تو ایسے میں پیدا ہونے والی سراسیمگی اور سامنے کھڑی موت سے نبرد آزمائی کی کیفیت کھینچ سکے کہ

قاری محسوس کرے کہ وہ اس منظر کا عینی شاہد ہے جس کی نظروں کے سامنے سے واقعہ نہ صرف بائیسکوپ کی فلم پر سے گزر گیا بلکہ مرغ کے احساسات کا جیتا جاگتا مرقع بھی جو اس کے ذہن میں کھلبلی مچا رک اس کا پرواز تخیل اسے اس دنیا کے علاوہ کسی دوسری دنیا کی پگڈنڈیوں کے سفر پر لے جائے تو میرا خیال ہے اس مصنف کو سمجھنا چاہیے کہ اسے کامیاب افسانہ لکھنے کے لیے زبان پر قدرت حاصل ہے۔

زبان پر قدرت بڑی حد تک اکتسابی عمل ہے۔ افسانہ یا فکشن لکھنے کے لیے فطری استعداد، طبعی میلان یا قدرتی صلاحیت بھی درکار ہے۔ عموماً میں نے اُردو کے افسانہ نگاروں کو یہ کہتے ہوئے سنا ہے کہ وہ ایک عام انسان سے زیادہ "حساس" ہوتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر وہ اپنے قاری اور سامع کو "بے حس" گردانتے ہیں اور ایسا کہہ کر بلا جانے بوجھے وہ اپنے صارف کی ذات کا امتحان کرتے ہیں جو کسی بھی طرح ان جیسی حساس طبیعت رکھنے والے کے لیے گوارا نہیں۔ لیکن یہ ایسا کیوں کرتے ہیں؟ یہ "آمد" اور "آورد" کا کہیں سوال تو نہیں۔۔۔۔ "آمد" یعنی "القا" یا "وحی اُترنے" کی شکل میں خیال کی پیدائش۔ جب کہ صورت حال یہ نہیں ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ ہمارے اطراف کسی واقعہ سے پیدا ہونے والا تاثر ہمارے لاشعور کے پردے پر موجود تجربے کی بنا پر تحریری شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی لیے میں سمجھتا ہوں کہ فکشن لکھنے کے لیے طبعی میلان، فطری استعداد یا قدرتی صلاحیت کا ہونا ضروری تو ہے لیکن کامیاب افسانہ نگاری کے لیے اس طبعی میلان، فطری استعداد یا قدرتی صلاحیت کی باقاعدہ تعلیم و تربیت کرنا بالکل اسی طرح اہم ہے۔ جس طرح کمہار اپنے اپنے فن کو کمال پر پہنچانے کے لیے اپنی قدرتی صلاحیت کی تربیت و مشق چاک پر بار بار کرتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر اس میلان، استعداد یا صلاحیت کو بھی اکتسابی عمل سے گزارنا ضروری ہے۔

کامیاب افسانہ نویسی کے واسطے قدرتی صلاحیت اور تربیت یافتہ صلاحیت کے ساتھ ساتھ مصنف کا اس دنیا میں یقین ہونا بھی ضروری ہے جو اس کے اپنے خیال کی پیداوار ہے۔ وہ دنیا جو صرف اور صرف اس کی ذات سے تعلق رکھتی ہے۔ اس دنیا کے ثبات پر مصنف کا یقین اس قدر استوار ہونا چاہیے کہ جب اس کا شہکار شہود میں آئے تو اس شہکار کا ہر حرف اپنے روئیں روئیں سے اس دنیا کی موجودگی کا اقرار کرتا ہو۔ وہ شہکار اس دنیا کا ایسا عین شئی ہو کہ قاری بلا تذبذب مصنف کو پہچان سکے۔ یہ بات میں نے اُردو شعری ادب میں دیکھی ہے اور انگریزی اور دیگر یورپی زبانوں کے افسانوں میں ہی دیکھی ہے، جہاں ایک سنجیدہ قاری فوراً کہہ اُٹھتا ہے کہ اس کلام میں غالب کا رنگ ہے یا اس افسانے میں "کافکا (Kafka)" کا مزاج موجود ہے۔ مجھے تعجب ہے کہ ایسی بات اُردو افسانے میں اب تک کیوں نہیں پہنچ پائی؟ شاید میرا سوال میرے مطالعے کی کمی کا نتیجہ ہو۔ اُردو کے افسانہ نگار شاید یہ جواب دیں کہ میں نے عبارت کے اسلوب کی طرف توجہ دی ہوتی تو اس کا جواب بہ آسانی مل جاتا۔ لیکن اُردو میں ترجمے کے بعد بھی کافکا اور دوسرے یورپی افسانہ نگاروں کے شہکاروں پر اپنے مصنف کے دستخط ثبت ہوئے نظر آتے ہیں۔

ادیبوں کے یہاں ایک اصطلاح "موضوع (Theme)" مستعمل ہے۔ سوال یہ ہے کہ عام فکشن میں اس اصطلاح سے کیا سمجھا جاتا ہے؟ اخلاقی کہانیوں (parables/ Fables) کا جیسا کہ نام سے ظاہر

ہے، موضوع کسی اخلاقی (خواہ مذہبی یا سیکولر) تعلیم دہی سے ہے۔ لوک کہانیوں کا موضوع کسی کمیونٹی کے وراثت سے متعلق ہوتا ہے۔ حکایات یا قصص (Anecdotes) کا موضوع اسطور، صنمیاتی، آثار قدیمہ (archaeology) سے متعلق ہوتا ہے۔ لیکن افسانہ، ناول، ناولٹ وغیرہ کا موضوع کیا ہوتا ہے اور قاری ان میں کیا ڈھونڈتا ہے؟ فکشن کی ان اصناف میں کوئی موضوع اس قدر واضح طور پر سامنے نہیں آتا جیسا کہ اخلاقی کہانیوں، لوک کہانیوں وغیرہ میں ہوتا ہے، بلکہ کہانی کے کردار، ان کے عمل اور برتاؤ سے قاری کو انسان کی زندگی کے پیچ وخم سمجھنے میں مدد ملتی ہے، انسان کی نفسیات کو سمجھنے میں مدد ہوتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر افسانے کا موضوع انسان کی زندگی ہے جہاں اس کی نفسیات، برتاؤ، آپس کے تعلقات وغیرہ کا مشاہدہ مطالعہ پیش کیا جاتا ہے۔

افسانے کی صف بندی/ اسمیات

ہیئت کے اعتبار سے افسانے کی بیانیہ کی دو قسمیں پہچانی جاسکتی ہیں۔

۱۔ غیر منظم ہیئت کی داغ بیل انٹون چیخوف (Anton Chekhov) نے ڈالی۔
چیخوف کا نظریۂ حیات یہ تھا کہ انسانی تاریخ غیر ارادی، غیر متوقع اور بے مقصد واقعات وحادثات سے ملوث و مملو ہے، یہ بعید از قیاس، خلاف عقل، غیر منطقی نتائج سے بھرپور ہے اور اس میں خدا کی کوئی گنجائش یا جگہ نہیں۔ مزید انسان کا نیک، اچھا اور محنتی ہونا اس کو زندگی کی تکالیف اور دنیا کے غیر منصفانہ نتائج کی کھکھان سے نجات نہیں دیتا ہے جب کہ کاہل، سست، کام چور، بے ایمان بلا کسی رکاوٹ پھل پھول سکتا ہے۔ اس کے خیال میں اعتدال سب سے بڑی عبقری قوت ہے۔ چنانچہ اس نے افسانے کی زمین (Plot) بلا کسی خوش اسلوب شروعات/ وسط/ تتمہ کے رکھی، جہاں اس نے کرداروں کے سلسلے میں ان کے نیک وبد ہونے کا کوئی فیصلہ نہیں دیا اور نہ ہی بیانیہ میں کسی نقطۂ عروج کو لانے کی کوشش کی۔ نتیجہ میں اس کے افسانے انسان کی روزمرہ کی عام زندگی کے اعلیٰ نمونے ہیں۔

۲۔ منظم ہیئت۔ یہ چیخوف کی غیر منظم ہیئت کے افسانوں سے قبل کا عام اسلوب ہے جو ابھی بھی رائج ہے۔ اس میں شروعات/ وسط/ تتمہ کے ساتھ ساتھ نقطۂ عروج، کرداروں کے درمیان سوچ کا ٹکراؤ، تصادم اور مرکزی کردار، امید وبیم کی کیفیت وغیرہ اجزا ہوتے ہیں۔ اس میں افسانہ نگار کی کوشش ہوتی ہے کہ قاری اس کی سوچ سے ہم آہنگ ہو۔

بیانیہ کی ہیئت کے اعتبار سے افسانے کی ان دو اساسی قسموں سے اور چند قسمیں بھی ارتقا پذیر ہوئی ہیں۔ مثلاً

☆ متجدد (ماڈرنسٹ modernist) بیانیہ جس میں خواہ اسلوب بیان کتنا ہی صاف ستھرا اور جاذب توجہ ہو لیکن اس میں بالالتزام انغلاق، اخفا و ابہام رکھا جائے جسے بیانیہ کی خوبی تصور کیا جاتا ہے۔

☆ رمزیہ (کرپٹک/ لیوڈک cryptic/ ludic) بیانیہ جہاں بظاہر سیدھے سادے بیان کی تہہ میں کوئی معمہ یا رمز کشا اشارہ موجود ہوتا ہے جس کی گرہ کشائی کرنا قاری کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ اس کو بعض اوقات سپرسڈ نیریٹو (suppressed narrative) کے نام سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔

☆ پوئیٹک/شعریاتی (پوائے ٹک Poetic) بیانیہ جو اپنے انداز بیان میں نثرِ نظم کے قریب تر آجاتا ہے۔

شاعروں کی ہردل عزیزی کے پیشِ نظر اُردو افسانہ نگاروں کو اس انداز بیان سے سب سے زیادہ خطرہ لاحق ہوسکتا ہے۔اس کے علاوہ اس طرح تجریدی بیانیہ اپنی ذات میں خود نثر کے مقصد کو غتربود کر دیتا ہے۔

موضوع کے لحاظ سے انگریزی ادب میں افسانے کو کئی ذیلی قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے مثلاً سائنسی فکشن، ہیبت ناک واقعات کی فکشن، جاسوسی فکشن، تاریخی واقعات کی فکشن، سوانحی فکشن، معاشرتی اصلاحی فکشن اور رومانی فکشن وغیرہ وغیرہ۔لیکن اُردو میں ابھی زیادہ تر رومانی اور انسان کی معاشرتی اقدار کے اساس پر افسانے لکھے جا رہے ہیں۔

حوالہ جات

1.CARVER,Raymond(1981): Principles of a Story in New York Times Book Review.

2.BOYD,William (2004):A Short History of the Short Story in Prospect Magazine.

Willian Boyd is a judge of the National Short Story Prize.

He has authored eight novels and three collections of Short Stories namely On the Yankee Station(1981), The ,Destiny of Nathalie (1995) and Fascination(2004)

3.O,Connor,Frank(2004):The Lonely Voice...A Stuudy of the Short Story,Melville House Publishing ,Hoboken, New Jersey (with introduction by Russel Bank)

افسانے کا منصب

وہاب اشرفی

تقریباً ایک صدی پہلے فریڈرک بی۔ پرکسن نے افسانے کے منصب پر اپنے خیالات قلم بند کیے تھے جو اس کی کتاب (Devi-puzzlers and Other Studies) میں "پیش لفظ" کے طور پر شریک ہیں۔ پرکسن انیسویں صدی کے اواخر میں معیاری رسالوں کے مدیر کی حیثیت سے کافی مشہور تھا اور اس کی رائیں اپنے وقت میں مستند تصور کی جاتی تھیں۔ افسانے کی فنی حیثیت، ناول کے مقابلے میں اس کے وقار، نیز اس کے متعدد دوسرے اوصاف سے متعلق اس کے خیالات آج بھی قابلِ غور ہو سکتے ہیں، اس کے جملے ہیں:

میں افسانے کے فن کے بارے میں بہت اونچے خیالات رکھتا ہوں۔ ایسے لوگ زیادہ نہیں ہیں جو اچھے افسانے لکھ سکتے ہوں، مختصر افسانے کی حیثیت طویل (یعنی ناول) کے مقابلے میں وہی ہے جو پہاڑ کے مقابلے میں ہیرے کی ہے۔ مجھے یہ جان کر حیرت ہوتی ہے کہ۔۔۔۔۔ نہ تو ایڈگر ایلین پو کے افسانوں کے مجموعے زیادہ فروخت ہوئے اور نہ ہی ہاتھورن کے۔ لیکن اس کے بعد بھی انگریزی ادب کی اس صنف کے یہ دو لکھنے والے سب سے اچھے ہیں۔

افسانے کا فن جس عظمت کا مستحق ہے اس کی طرف توجہ نہیں دی گئی ہے۔ ایسی بات نہیں ہے کہ افسانہ نثر کی عظیم ترین صنف ہے۔ جس طرح یہ نہیں کہا جا سکتا کہ لیرک، شاعری کی بہترین صنف ہے لیکن لیرک ہی کی طرح افسانے کا مقام بلند ہے۔ لیرک کی جو حیثیت رزمیہ یا بیانیہ یا ڈرامائی نظموں کے مقابلے میں ہو سکتی ہے، افسانے کی وہی حیثیت نثر کی دوسری صنفوں کے مقابلے میں ہے۔ لیرک ہی کی طرح ایک اچھا افسانہ، عظیم، غیر معمولی اور کمیاب ذہن کی پیداوار ہوتا ہے۔

ممکن ہے مغربی ادب کے بعض واقف کار پرکسن کے انسائیکلو پیڈیائی ذہن کے قائل ہوتے ہوئے بھی اسے پرکاش پنڈ کی صف میں کھڑا کر دیں اور افسانے کے بارے میں اس کے خیالات کو قابلِ اعتنا تصور نہ کریں لیکن میرے خیال میں ایڈگر ایلین پو کی رائیں اتنی آسانی سے رد نہیں کی جا سکتیں۔ اس لیے بھی کہ جدیدیت کے بہت سے رجحانات کا منبع عالمی شہرت کے مالک کئی دوسرے فن کاروں کے علاوہ ایڈگر ایلین پو کی نگارشات بھی ہیں۔ خصوصاً علامت نگاری کے ضمن میں اس کے کارنامے بھی فراموش نہیں کیے جا سکتے۔ اس کی عظمت کے قائل تو ملارمے اور بودلیر بھی تھے۔ میرا خیال ہے کہ اس کی The Philosophy of Composition شعری محاسن کی تعیین میں اس حد تک معاون ہوئی ہے کہ اب ہم کسی شعر کے مفہوم کی تلاش میں اس کی صوتی کیفیت اور حواسِ خمسہ پر اس کے اثرات کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ بہر حال افسانے یا کہانی کے بارے میں ایڈ

گرایلین پو نے اپنے اپنے تاثرات ہاتھورن کی کہانیوں کے جائزے میں بیان کیے تھے اور اب یہ اس کے "کمپلیٹ ورکس" میں چھپ گئے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

"ہماری رائے میں اس امر سے اختلاف نہیں ہو سکتا کہ اعلیٰ ترین ذہن کی بہترین جائے ورزش نثر کے حصے میں کہانی ہی ہے۔۔۔۔ شاعری کی تمام صورتوں میں تاثر یا اثر کا مسئلہ سب سے زیادہ اہم ہے اور یہ تو بالکل ظاہر ہے کہ یہ وحدت اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک کہ ہم کسی تخلیق کو ایک ہی بیٹھک میں نہ پڑھ لیں۔۔۔۔ تمام اعلیٰ جذبے لازمی طور پر گریزاں ہوتے ہیں لہٰذا طویل نظم فریب محض ہے۔۔۔۔ رزمیہ آرٹ نا پختہ ذہن کی پیداوار ہے اور اس کا عہد ختم ہو چکا ہے۔ اسی طرح کوئی نظم جو ضرورت سے زیادہ چھوٹی ہوتی ہے وہ واضح اثر تو قائم کر سکتی ہے لیکن شدید اور بسیط نہیں، اس لیے غایت اختصار عیب ہے لیکن غایت طوالت ناقابلِ معافی گناہ۔۔۔۔ ناول اپنی طوالت کے باعث قابلِ اعتراض صنف ہے اور چونکہ یہ ایک ہی نشست میں نہیں پڑھا جا سکتا اس لیے اثر کی طاقت کھو دیتا ہے۔۔۔۔ مطالعے کے وقفوں کی وجہ سے دوسری دنیاوی دلچسپیاں مخل ہو جاتی ہیں اور کتاب کے مجموعی تاثر کو یا تو تبدیل کر دیتی ہیں یا مسخ کر دیتی ہیں۔"

فکشن کے ایسے نقادوں کی کمی نہیں جو پرکسن اور ایڈگرایلین پو کی طرح افسانے کو ناول پر ترجیح دیتے ہوں۔ ایسے نقادوں میں برینڈر میتھیوز کا نام خاصا مشہور ہے۔ بیسوی صدی کے اوائل میں یہ ڈراما نگار، نقاد اور افسانہ نگار کی حیثیت سے مشہور تھا۔ اس کی کتاب The Philoslophy of the Short Story کافی مشہور ہوئی تھی اور اس کے چھپتے ہی ناول اور افسانے کے تقابلی منصب کے بارے میں اچھی خاصی بحث چھڑ گئی تھی۔ افسانے کے بارے میں اس کی رائے آج بھی قابلِ اعتنا ہے۔ اس نے لکھا ہے:

"کئی چیزیں جو افسانہ نگار کے لیے ضروری ہیں، ناول نگار کے لیے ضروری نہیں۔ ناول نگار بہت وقت لے سکتا ہے، اسے چکر کاٹنے کی کافی گنجائش ہے لیکن افسانہ نگار کو تو لازمی طور پر اختصار، جامعیت اور غایت جامعیت سے کام لینا ہے اور پھر ناول نگار کے یہاں جامعیت ہو سکتی ہے، وہ اپنی بہترین قوتوں کو حقائق کی تصویر کشی کی طرف راغب کر سکتا ہے اگر وہ حقیقی زندگی کی جھلک دکھا دیتا ہے تو ہماری تسکین ہو جاتی ہے، پر افسانہ نگار کے یہاں اپج اور کاری گری ہونی ہی چاہیے۔ سچی بات تو یہ ہے کہ ایسا شخص جس کے یہاں اختراع کی صلاحیت، جامعیت اور کاری گری نہیں ہے۔۔۔۔ کبھی افسانہ نگاری کی حیثیت سے کامیاب نہیں ہوا۔"

ظاہر ہے کہ برینڈر میتھیوز کے سامنے جوائس، پروست، کامیو، کافکا یا سرتر جیسے ناول نگاروں کی مثالیں نہیں تھیں ورنہ وہ ناول کے ضمن میں عمومیت بجز اپج اور صناعی کے فقدان کی باتیں نہیں کرتا۔ لیکن ناول نگاروں کے چکر کاٹنے والی بات تو آج بھی سچی معلوم ہوتی ہے۔ اس لیے کہ کتنے ہی معیاری ناول محض اپنی طوالت کے باعث پڑھے نہیں جاتے، اس لیے مختصر کر دیے گئے ہیں اور ناولوں کو مختصر کر کے فروخت کرنا ناشروں کی ایک مخصوص پالیسی بن گئی ہے، ایسی abridged صورت سے کسی ناول پر کیا کچھ صدمہ پہنچتا ہے، یہ ایک الگ بحث ہے۔ لیکن مختصر کیے ہوئے ناول خوب مقبول ہیں۔ پر افسانے کے ساتھ ایسا کبھی نہیں کیا جاتا۔ اگر افسانے کو جہاں تہاں سے کاٹ دیا جائے تو اس کا وجود ہی معدوم ہو جائے گا۔ اس لیے کہ افسانے کا مختصر سانچہ افسانہ نگار کو "چکر کاٹنے"

کی قطعی اجازت نہیں دیتا۔ افسانہ نگار کو بہر صورت اختصار اور جامعیت سے کام لینا ہی ہے اور یہ کام کتنا مشکل ہے اس کا اندازہ ہنری جیمز جیسے عظیم فن کار کو بھی ہوا ہے۔ افسانے کے بارے میں ہنری جیمز کے خیالات اس کے مضمون On the Genesis of the Real Thing میں ملتے ہیں۔ یہ مضمون اس کی کتاب " نوٹ بکس" میں شریک ہے۔ جیمز اس امر کا اظہار کرتا ہے کہ افسانے کا فن ایک مشکل فن ہے، مختصر سانچے میں باتوں کا بیان سخت ریاض چاہتا ہے۔ اس نے اپنی مشکل کا اظہار کیا ہے کہ سات ہزار سے دس ہزار الفاظ کی حدود میں افسانے لکھنا اس کے لیے ایک طرح کی آزمائش تھی۔ جیمز افسانے کو " خوب صورت، چمکدار، تیز اور نمایاں ہیرا" تصور کرتا ہے اور موپساں کے افسانوں کی مثال پیش کرتا ہے۔ افسانے کا مختصر سانچہ کتنا ریاض چاہتا ہے، اس کا اندازہ چیخوف کی بھی نگارشات سے ہوتا ہے۔ چیخوف نے غالباً افسانے پر تفصیلی اور مدلل کوئی مضمون نہیں لکھا۔ لیکن اس نے اپنے بعض خطوط میں افسانے کی فنی عظمت کے بارے میں خیال ظاہر کیا ہے۔ اس کے تمام خطوط کتابی صورت میں شائع ہو گئے ہیں۔ وہ اپنے ایک خط میں اس بات پر زور دیتا ہے کہ افسانہ چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا دینے کا دوسرا نام ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ افسانہ نگار دوسرے اوصاف کے علاوہ فن کے اسرار و رموز کے آگاہ ہو، چنانچہ وہ ایک افسانہ نگار کی کہانیوں پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھتا ہے:

" تمہارے افسانوں میں وہ جامعیت نہیں ہے جو چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا ڈالے، تمہارے افسانوں میں ہنر مندی بھی پائی جاتی ہے، ذہانت اور ادبی احساس بھی، لیکن ان میں آرٹ بہت کم ہوتی ہے۔۔۔۔ ایک پتھر سے چہرہ بنانے کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام حصے کاٹ کر پھینک دیے جائیں جو چہرہ نہیں ہیں۔"

چیخوف کے آخری جملے سے بھی یہ بات واضح ہوتی ہے کہ افسانے کا فن سخت قسم کے فن کارانہ رد و انتخاب کا فن ہے اور افسانہ نگار کو ادھر اُدھر بھاگنے کی قطعی اجازت نہیں دیتا۔

یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ عظیم نقاد اور ناول نگار، ناول کو فنی عظمت دینے پر آمادہ نظر نہیں آتے اور اسے آرٹ کی دنیا سے خارج کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک نمایاں نام ایچ۔ جی۔ ویلز کا ہے۔ یوں تو اسے اس بات کا احساس ہے کہ آج کی الجھی ہوئی اور پیچیدہ زندگی کی تصویر کشی کسی ذریعہ سے ہو سکتی ہے تو وہ ذریعہ ناول کا ہے لیکن ویلز کو تامل ہے کہ ناول کو آرٹ کا نام دیا جائے۔ ٹھیک اسی طرح ورجینا وولف جیسی عظیم ناول نگار کو بھی ناول کو فن تسلیم کرنے میں عار ہے۔ وہ لکھتی ہے:

" یوں تو ناول نے اپنے ارتقاء میں انسان کے ہزاروں معمولی احساس جگائے ہیں لیکن ایسے سلسلہ کو آرٹ سے وابستہ کرنا فعلِ عبث ہے۔۔۔۔ آج کوئی نقاد یہ نہیں کہہ سکتا کہ ناول فن کی ایک شاخ ہے۔ اس لیے اس کا فنی جائزہ لینا چاہیے۔"

ویلز اور سر جینا وولف کے خیالات پر تنقید کی جا سکتی ہے اور ان کی رائے سے اختلاف کی کافی گنجائش ہے لیکن اتنی بات تو تسلیم کی جا سکتی ہے کہ وہ اصول اور ضابطے جو دوسرے فنونِ لطیفہ کا معیار و مقام متعین کرتے ہیں، وہ ناول پر بہت کم منطبق ہوتے ہیں۔ اس کی حقیقی وجہ اس کی طوالت ہی ہے جو اسے جامع بنانے میں ہر قدم پر مخل ہوتی ہے، جب کہ افسانے کی جامعیت اور اس کا اختصار فنی نوک پلک کی آراستگی کا کافی موقع فراہم کرتا ہے جس کی

بنیاد پر ایڈگر ایلن پو افسانے کو ناول پر فوقیت دینے میں تذبذب محسوس کرتا ہے۔ لہٰذا یہ امر محتاج ثبوت نہیں رہتا کہ افسانے کی فنی حیثیت ناول کے مقابلے میں کم تر نہیں ہے۔

افسانے کی فنی حیثیت کے بارے میں ایک غلط فہمی یہ بھی ہے کہ محض ایک صنف کے بل بوتے پر بین الاقوامی مقبولیت اور شہرت کا حصول محال ہے۔ اس غلط فہمی سے یہ مفروضہ بھی جنم لیتا ہے کہ کسی فن کار کی عظمت کے تعین میں یہ عنصر بھی بہت اہم ہے کہ جس صنف سے وہ کو خود کو وابستہ کیے ہوئے ہے، اس کی اپنی حیثیت کیا ہے؟ یعنی غیر اہم صنف کا سہارا لینے والا فن کار عالمی شہرت کے حصول میں ناکام رہے گا۔ لیکن ایسی مثالیں بھی ہمارے سامنے ہے کہ غیر اہم صنفوں سے وابستگی کے باوجود کچھ ادبا و شعراء ساری دنیا میں مشہور ہو گئے ہیں اور ان کی جگہ عالمی ادب میں محفوظ ہو گئی ہے۔ غزل، کلیم الدین احمد کے قول کے مطابق ایک نیم وحشی صنف سخن ہے، لیکن غالب کی شہرت کا تمام راز اسی نیم وحشی صنف میں غیر معمولی اور انفرادی کارگزاریاں ہیں۔ یا فارسی شعراء حافظ، بیدل، رودی، عمر خیان وغیرہ نے کسی زمانے کی اس عظیم ترین صنف میں شاعری نہیں کی جسے ایپک کہتے ہیں۔ لیکن کیا آج کا نقاد ملٹن کو طارے رپ صرف اس لیے فوقیت دینے پر آمادہ ہو سکتا ہے کہ طارے نے کوئی ایپک نہیں لکھی ؟ دراصل کوئی مخصوص صنف اہم یا غیر اہم نہیں بناتی بلکہ متعلق صنف میں اس کی اپنی کارگزاری اسے اہم یا غیر اہم بناتی ہے۔ لہٰذا بالفرض محال یہ تسلیم بھی کر لیا جائے کہ افسانے کی صنف ناول کے مقابلے میں کم تر رہے تو بھی یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ صرف افسانے کے سہارے کسی افسانہ نگار کا عالمی ادب میں مقام حاصل کرنا محال ہے۔ ذیل کی چند مثالیں اس حقیقت کو مزید واضح کریں گی۔

چیخوف کی شہرت کا باعث اس کے افسانے بھی ہیں اور ڈرامے بھی لیکن وہ ڈرامے کی طرف اس وقت راغب ہوا جب وہ بیشتر افسانے لکھ چکا تھا اور اس کی شہرت اور عظمت عالمی سطح پر محفوظ ہو گئی تھی۔ اس کے چھ ڈرامے ، ڈرامے کی نئی جہتوں کی طرف اہم قدم ہیں۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ چیخوف ان ڈراموں کے بغیر بھی عالمی ادب میں اتنا ہی عظیم رہتا ہے جتنا آج ہے۔ اس کی شہرت ۱۸۸۶ء تک مسلم ہو چکی تھی۔ جب اس کے افسانوں کا مجموعہ Particolored Stories کے نام سے شائع ہوا تھا۔ چیکوف نے ڈرامے اپنی زندگی کے آخری چند برسوں میں لکھے۔ ایک دوسرا روسی افسانہ نگار بونن محض اپنے افسانوں کی وجہ سے ہی زندہ ہے۔ میرے خیال میں تاثراتی، قنوطی اور گہری داخلیت کے انداز کے افسانے لکھنے والوں میں بونن کا مقام پہلی صف کے افسانہ نگاروں میں ہوگا۔ اس کے افسانے دی گرامر آف لو، دی ینگ مین فرام فرانسکو اور سن اسٹروک دنیا کے مشہور افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔ بونن نے کسی اور فن کا سہارا نہیں لیا لیکن آج وہ دنیا کا جانا پہچانا فن کار ہے۔ گورکی نے ڈرامے بھی لکھے اور ناول بھی۔ لیکن اس کی شہرت کی بنیاد اس کا افسانہ Twenty six Men and a Girl ثابت ہوا۔ وہ چوروں، لٹیروں اور پسماندہ افراد پر مسلسل افسانے لکھتا رہا۔ یہ افسانے ۱۸۹۵ء سے ۱۹۰۰ء کے درمیان شائع ہوئے اور اس کی دائمی شہرت کا باعث بنے۔ گورکی نے ناول اور ڈرامے بہت بعد میں لکھے۔ موپساں کا قائل تو ہنری جیمز بھی تھا اور اس نے متعدد بار اس کا اظہار بھی کیا ہے کہ موپساں کے انداز کے افسانے لکھنا سخت فنی ریاض چاہتا ہے۔ موپساں، فلابیر اور زولا کی صحبتوں کے بعد بھی بنیادی طور پر افسانہ نگاری

رہا۔ اس کے چھ ناول، متعدد سٹری خاکے اور دوسری نگارشات اس کے افسانوں کے منصب تک نہیں پہنچتیں اور ان کی حیثیت اس کے افسانوں کے مقابلے میں ضمنی ہے۔

ترگنیف کے افسانے ۱۸۴۷ء اور ۱۸۵۱ء کے درمیان شائع ہوئے۔ اس کے افسانوں کا مجموعہ "اسپورٹس مین اسکیچز" ۱۸۵۲ء میں چھپا اور اس کی شہرت کی بنیاد بن گیا۔ اس سے پہلے اس نے شاعری بھی کی لیکن اسے بحیثیت شاعر کوئی کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔ افسانہ نگار کی حیثیت سے معروف ہونے کے بعد ترگنیف ناول نگاری کی طرف متوجہ ہوا۔ پشکن کی شاعرانہ عظمت سے کسی کو انکار نہیں وہ سکتا لیکن اس کا افسانہ The Captain's Daughter اس کی ادبی عظمت میں مزید اجالنے کا سبب بنا۔ امریکی افسانہ نگار او ہنری (ولیم ہنری پورٹر) کی ساری شہرت اس کے افسانوں کی مرہون منت ہے۔ کیتھرین این پورٹر مسلسل افسانے لکھ رہی ہے اور جدید افسانہ نگاروں میں اس کا ایک خاص مقام ہے۔ دو سال پہلے اسے فورڈ فاؤنڈیشن انعام مل چکا ہے۔ نئے ذہن کے معماروں میں مارسل پروست کا نام فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ یہ حقیقت ہے کہ تیرہ جلدوں پر مشتمل اس کا طویل ناول In search of Lost Times اپنی تہ داری کے باعث اس صدی کا عظیم شاہکار ہے لیکن خود پروست کو اپنے افسانے Filial S...ments of a Patacide پر بڑا ناز تھا۔ تیرہ صفحات کا یہ افسانہ پروست تیز نئے ذہن کو سمجھنے کا ایک اہم زاویہ ہے۔ اس افسانے کے آخری جملوں میں پروست کا ذہن دو ماغ چھپا ہوا ہے:

"کیسی خوشی، جیئے جانے کی کون سی وجہ، کیسی زندگی، ایسی خود آگاہی کا مقابلہ کر سکتی ہے؟ کون سچ ہے خود آگاہی یا زندگی کی خوشی؟ دونوں میں سچ کون ہے؟"

کیتھرین میسفلڈ نے ۳۵ برس کی مختصر عمر پائی لیکن ادبی لحاظ سے ہمیشہ زندہ ہے۔ اس عظمت اور شہرت کی وجہ صنف افسانہ ہی ہے، کوئی دوسری صنف نہیں۔ اطالوی ادیب پیرانڈیلو نے افسانے بھی لکھے، ڈرامے اور ناول بھی۔ لیکن افسانوں اور ڈراموں کے مقابلے میں اس کے ناول کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ یہ درست ہے کہ اس کا فکری نظام اس کے ڈراموں ہی سے تشکیل پایا لیکن ابتداء میں اس کی شہرت اس کے افسانوں ہی کے باعث ہوئی۔ کامیو جب کافکا کے فکری محور کا جائزہ لیتا ہے تو اس کے ناول The Trial اور The Castle کے ساتھ ساتھ اس کے افسانے Metamorphosis کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ اردو کے کئی نئے افسانوں میں اس افسانے کے اثرات نمایاں ہیں۔ رابرٹ تابمین اس افسانے کو "بیسویں صدی کا عظیم تخیلی شاہکار" کہتا ہے اور The Trial اور The Castle کو اس کے مقابلے میں کم تر سمجھتا ہے۔

جرمن ناول نگار اور افسانہ نگار ٹامس مان نے جرمنی تہذیب کے کھوکھلے پن کے اظہار کے لیے افسانے بھی لکھے اور ناول بھی لیکن اس کی شہرت میں دونوں ہی صنفیں یکساں معاون ہوئی ہیں۔ کامیو کے ناول The Fall، The plague اور The Qutsider عظیم ادبی شاہکار ہیں لیکن اس کا افسانوی مجموعہ Exile and The Kingdom کے چھ افسانے اپنی فنی عظمت کے باعث ہمیشہ زندہ رہیں گے۔ فلپ تھوڈی نے اس کی وضاحت کی ہے کہ کس طرح اس کے افسانے اس کے ناول کے مقابلے میں "دوسرے درجے کی

چیز نہیں ہیں۔'' ہنری جیمز کی عظمت Dubliners کے پندرہ افسانوں کے بغیر نامکمل ہوتی۔ ''Dubliners'' کی اہمیت اس سے واضح ہے کہ ازرا پاؤنڈ نے اس پر ایک مستقل مضمون لکھا ہے۔ ایلیٹ نے پاؤنڈ کے مضامین یکجا کر کے شائع کر دیئے ہیں۔ اس مجموعۂ مضامین میں ''ڈبلنرز'' پر پاؤنڈ کا وہ مضمون شریک ہے۔ اس کے علاوہ خود ہنری جیمز کی نظر میں اس کے افسانے انتہائی اہم تھے۔ کیا کوئی ایسی دکھاندلی کر سکتا ہے کہ لارنس کے نظریے کی تشکیل میں صرف اس کے ناولوں کو زیر بحث لائے اور اس کی انفرادیت کے حامل افسانوی مجموعے Purssian Officers کو نظرانداز کر دے؟

اُردو کے افسانہ نگار پریم چند، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو اور راجندر سنگھ بیدی کیا افسانے اگر دنیا کی اہم زبانوں میں مسلسل ترجمہ ہوتے رہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ انھیں عالمی ادب میں کوئی مقام حاصل نہ ہو۔ اسی طرح افسانے کی نئی تکنیک میں لکھنے والوں میں انتظار حسین، انور سجاد، سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے افسانے دنیا کی عظیم زبانوں میں منتقل کیے جاتے رہیں تو عالمی سطح پر بھی یہ نام جانے پہچانے نظر آئیں گے۔ ممکن ہے میری اس رائے کو مبالغہ سمجھا جائے لیکن سنجیدگی سے عالمی ادب کا مطالعہ کرنے والے جانتے ہیں۔ کیتھرین این پورٹر اور غیاث احمد گدی کے افسانوں کی فنی جہتیں ایک سی ہیں لیکن اُردو افسانے کے ارتقائی جائزے میں بھی غیاث احمد گدی کو نظر انداز کرنے سے لوگ نہیں چوکتے جب کہ کیتھرین این پورٹر کی بین الاقوامی حیثیت مسلم ہو چکی ہے۔

افسانے پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ اس میں تجربے کی گنجائش بہت کم ہے۔ اس کو زمان و مکاں کی حدوں میں بہرحال رہنا ہے اور اس کا بیانیہ انداز اتنا اٹل ہے کہ اس سے انحراف کی کوششیں بے معنی ہیں۔ ممکن ہے صرف اُردو افسانوں کو پیش نظر رکھ کر یہ بات کہی گئی ہو لیکن یہ اعتراض بھی وزنی نہیں ہے۔ اس لیے کہ اس صنف میں برابر تجربے ہو رہے ہیں اور تکنیک کی نئی صورتیں سامنے آئی ہیں۔ تکنیک کے بہت سے نئے تجربے پڑھنے والوں کو اکثر ناگوار اس لیے گزرتے ہیں کہ ہم رسمی اور روایتی افسانے پڑھنے کے عادی ہیں۔ پھر مغرب میں لکھے جانے والے نئے افسانوں سے بے خبر رہنے میں عافیت محسوس کرتے ہیں۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ ابھی تک ہمیں initiation افسانوں سے واقفیت نہیں ہے۔ انتھراپالوجی کی یہ اصطلاح ایک خاص قسم کے نئے افسانے کی تخلیق کا باعث بنی ہے۔ کسی کم عمر کے ارتقائے شعور کے مرحلے میں کوئی واقعہ اتنا شدید ہو سکتا ہے کہ اس کے ردعمل میں زندگی کا کوئی بالغ تصور اس کے سامنے آ جائے اور اس کے مستقبل کی زندگی پر اس کا گہرا اثر قائم رہے۔ ہیمنگوے کا افسانہ ''دی کیلرس'' کیتھرائن مینسفلڈ کا ''دی گارڈن پارٹی'' فاکنر کا ''ڈی بیر'' بدایتی افسانے ہیں۔ اُردو میں ایسے افسانوں کا کال ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ ''بھولا'' منٹو کی ''جی آیا صاحب'' اور کلام حیدری کا افسانہ ''غلطی'' میں انی شیئشن کے کچھ عناصر ملتے ہیں۔ لیکن افسانے کی اس نئی قماش کے بارے میں اُردو فکشن کے نقاد بالکل خاموش ہیں۔ حالانکہ مغرب میں انی شیئشن افسانے قریب تیس برس پرانے ہو چکے ہیں۔

البتہ اُردو کے نئے افسانے کے بحث میں ''شعور کی رو'' پر اچھی خاصی روشنی ڈالی جاتی رہی ہے لیکن مجھے شبہ ہے کہ اُردو میں نصف درجن افسانے بھی شاید ہی اس تکنیک پر پورے اتریں گے۔ اس لیے کہ ہمارے افسانہ نگار زیادہ دیر تک صبر نہیں کر سکتے اور ذہن کی ترنگ پر زور لگا کر اچھی خاصی عبارت آرائی میں مصروف نظر

آتے ہیں۔ "شب کون" مارچ ۱۹۷۱ء میں غیاث احمد گدی کا افسانہ "نارومتی" غالباً شعور کی رو" کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ لیکن غیاث زیادہ دیر تک خاموش نہ بیٹھ سکے اور جہاں تہاں ذہن کے بہاؤ پر روک لگانے میں منہمک ہو گئے۔ ہاں بسریندر پرکاش کا افسانہ "تلقارمس" "شعور کی رو کی تکنیک پر ہر لحاظ سے پورا اترتا ہے۔ افسانہ نگار کو خواب میں کسی نے اسی نام سے پکارا تھا۔ یہ بیان Surrealism کی تحریک کی اسی بنیاد کی یاد دلاتا ہے کہ کس طرح آندرے بریتوں (Andre Breton) کے ذہن میں یکا یک یہ جملہ عود کر آیا:

A man is cut in half by the window

اسی طرح علامتی افسانے کے بارے میں کچھ نئے افسانہ نگار سخت غلط فہمی کا شکار نظر آتے ہیں۔ ہمارے یہاں علامت کا مفہوم یہ مان لیا گیا ہے کہ کسی ایک چیز کے لیے کوئی دوسری چیز مخصوص کر لیں۔ مثال کے طور پر طوائف کی کہانی لکھنی ہو تو اس کے لیے سڑک کا لفظ منتخب کر لیں اور پھر جہاں جہاں طوائف لکھا ہو وہاں وہاں سڑک لکھتے جائیں اور بس علامتی افسانہ تیار ہو گیا۔ حالانکہ علامت نگاری ایک طرح سے رومانی نظریہ کے تخلیقی تصور پر مبنی ہے جس میں فطرت اپنی تسلیم شدہ خدوخال، عادات و اطوار میں نہیں دیکھی جاتی بلکہ تخیل کے آئینہ میں کچھ اور ہی شے بن جاتی ہے۔ لہٰذا اُردو کے بہت کم افسانے علامتی افسانے بن پاتے ہیں۔ چنانچہ یہ کہنا کہ افسانے میں تبدیلی کے امکانات کم ہیں صحیح نہیں بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ اُردو افسانے ابھی تک اپنی قدیم ڈگر سے ہٹے نظر نہیں آتے۔ یہی وجہ ہے کہ A Portrait in Black and Blood جیسا نیا افسانہ ہمارے لیے ناقابلِ فہم بن جاتا ہے اور ہم بڑی بے تکلفی سے اسے ناقابلِ اشاعت کہہ دیتے ہیں۔

افسانے میں تبدیلی کی اتنی ہی گنجائش ہے جو کسی دوسری اہم صنف میں ہو سکتی ہے لیکن اس کے لیے شرط ہے کہ اس کے روایتی خدوخال کو اٹل نہ سمجھا جائے۔ Sherwood Anderson نے تقریباً ساٹھ سال پہلے اپنے ایک مضمون Form، Not میں اس کا اظہار کیا تھا کہ ایڈگر ایلن پو، موپساں اور او ہنری نے افسانہ نگاروں کی ایک اچھی خاصی ذہین نسل کو ماجرا نگار کا معنوی تصور دے کر زندگی سے دور کر دیا ہے۔ اینڈرسن نے ایک اہم نکتہ یہ بیان کیا ہے کہ ہماری بے تکلف روزانہ زندگی مین کوئی ہموار پلاٹ نہیں ہوتا۔ ایسے پلاٹ پر مبنی افسانے صرف معنوی ہو سکتے ہیں۔ اینڈرسن کی رائے کو تسلیم کرنے کے باوجود یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ماجرا نگاری افسانے کے لیے ہمیشہ غیر ضروری رہی ہے لیکن اتنی بات تو ماننی پڑے گی کہ پلاٹ کو جتنی خدمت انجام دینی تھی دے چکا۔ حقیقت نگاری کے نئے تصور کا تقاضا ہے کہ اب اسے پلاٹ سے آزاد کیا جائے اور نئے رنگ و آہنگ سے ہم کنار کیا جائے۔ پلاٹ پر مبنی افسانے کا تصور سال خوردہ تصور ہے۔ اب اس کی ضرورت باقی نہیں رہی ہے۔ اس سلسلہ میں Barrard Overstreet نے اپنے مضمون Little Story، What now? میں چند قابلِ غور نکتوں کی طرف اشارے کیے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

"ہماری حالیہ صدی کا ڈراما وہ ڈراما ہے جو ہمارے ذہنوں مین ہوتا رہتا ہے۔ خارجی عمل (چاہے وہ ہاتھ کی کوئی معمولی جنبش ہو یا ایک قوم کا دوسری قوم پر سفاکانہ حملہ) اسی حد تک اہم ہے کہ کہاں تک اس کا ردِ عمل ہماری ذہنی اور جذباتی کیفیات پر ہو رہا ہے۔ اس صدی میں افسانے کا کیا ہوگا؟ اس کے مستقبل کے بارے میں پیش

کوئی اتنی ہی مشکل ہے جتنا مشکل تمام اداروں کے مستقبل کے بارے میں اظہارِ خیال کرنا۔ لیکن اتنی بات تو کہی جا سکتی ہے کہ گذشتہ چند دہائیوں سے افسانہ انسانی ذہن کی گتھیوں کو سمجھنے اور سمجھانے کا موثر ذریعہ ہے۔ ہمارے ذہن کے نہاں خانوں میں کیا کچھ ہو رہا ہے اس کی عکاسی کا معیاری آلۂ کار افسانہ ہی ہے۔"

ظاہر ہے کہ اینڈرسن کی طرح اور وارسٹریٹ بھی اسی امر پر زور دے رہا ہے کہ انسان کے نفسیاتی عوامل ایک سیدھی لکیر میں ترتیب دیے جا سکتے۔ اس لیے حقیقی افسانے Plotless ہو سکتے ہیں۔ افسانے کے نقادوں میں آج اکثریت اس بات پر متفق ہے کہ افسانے کے ڈھانچے میں جو تبدیلی آئی ہے وہ فنی اعتبار سے اس کی عظمت بڑھانے میں معاون ہے۔ مغرب میں افسانے بقول اوور اسٹریٹ Poison.Plot سے نجات پا چکے ہیں او رانہی سال خوردہ مصنوعی آرائش و زیبائش کو ترک کر کے انتہائی فطری بن گئے ہیں۔ ایسے افسانے جن میں پلاٹ سازی کی جھلک بھی ہے تو وہ رسمی اور روایتی نہیں ہے بلکہ ذہنی عوامل کی عکاسی ہے۔ ایسے میں نیاز فتح پوری، پریم چند ممتاز مفتی، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اختر اورینوی، محمد حسن، عصمت چغتائی، شکیلہ اختر، سہیل عظیم آبادی، قرۃ العین حیدر، غیاث احمد گدی، رام لعل اور کلام حیدری کے افسانے اپنے اپنے عہد کے نمایاں فرق کے باوجود پلاٹ سازی کی حد تک روایتی ہی نظر آئیں گے افسانے کے فارم کے بارے میں ان کا تصور بہت حد تک جامد ہی رہا ہے۔

یہاں اس امر پر اصرار کیا جا سکتا ہے کہ نیاز فتح پوری کے مقابلے میں پریم چند کے افسانے نئے ہیں (اور ایک الگ اسکول کے ہیں)۔ اسی طرح پریم چند، اعظم کریوی، سدرشن یا سہیل عظیم آبادی کے مقابلے میں ممتاز مفتی کے اور ممتاز مفتی یا محمد حسن کے مقابلے میں منٹو یا انتظار حسین کے۔۔۔۔۔ مجھے ان باتوں سے انکار نہیں ہے لیکن ان افسانہ نگاروں میں بنیادی فرق موضوعات کا ہے۔ مختلف موضوعات کی بنا پر فارم کی تھوڑی سی لچک کو کوئی تبدیلی نہیں کہہ سکتے۔ غالباً اُردو افسانے کے روایتی سر کو مدِ نظر رکھتے ہوئے بعض حضرات اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ افسانے میں تبدیلی ممکن نہیں ہے لیکن اُردو کے افسانے کی ایسی رفتار اس صنف کی کمزوری ثابت نہیں کرتی بلکہ اس کا ثبوت فراہم کرتی ہے کہ افسانے کے اجزائے ترکیبی کے سلسلے میں ہمارا موقف ناگوار حد تک روایتی ہے۔ ویسے یہ صنف کتنی لچک دار ہے۔ اس کا اندازہ ایڈگر ایلن پو اور ولیم بروز کے افسانوں کی ہیئت کے تقابلی جائزے سے لگایا جا سکتا ہے۔ اردو افسانہ نگاروں کی نئی پود نے شاید اس کا اندازہ لگایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انور سجاد، بلراج مین را اور سریندر پرکاش اُردو افسانے کا مزاج بدلنے پر کمربستہ نظر آتے ہیں۔ لہٰذا افسانہ کوئی جامد صنف نہیں بلکہ انتہائی لچک دار اور تغیر پسند صنف ہے۔

صنفِ افسانہ کو دوسری نثری اصناف کے مقابلے ایک امتیاز یہ بھی حاصل ہے کہ یہ شاعری سے بہت قریب ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے شعر یا اچھے شعر کی بحث میں جدلیاتی الفاظ کے استعمال نیز ابہام اور اجمال کے اوصاف کو ناگزیر بتایا ہے۔ ہربرٹ ریڈ بھی قریب قریب ان ہی امور پر زور دیتا ہے۔ اب اگر نئے افسانوں کے مزاج پر غور کیجیے تو ایسا محسوس ہوگا کہ یہ خصوصیتیں اُن میں موجود ہیں۔ چنانچہ یہ واضح ہوتا ہے کہ افسانہ شاعری سے بہت قریب ہے یا ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں Brickell کا مضمون What Happened to the

Short Story قابلِ مطالعہ ہے۔ بریکل نے نئے افسانے کی زبان کی بحث میں اس کی شاعرانہ خوبیوں کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ صرف افسانہ ہی نثر کی وہ صنف ہے جو شاعری کے مقابلے میں پیش کی جا سکتی ہے۔ ایڈگرایلن پو کے عہد سے لے کر آج تک کسی نہ کسی طرح افسانے کی صنفی حیثیت کے اظہار میں شاعری سے اس کی قربت ثابت کی جاتی رہی ہے اور چونکہ فنون لطیفہ میں شاعری کی اہمیت ایک مسلّمہ حقیقت ہے۔ اس لیے افسانے کی اہمیت کو "ماڈسٹ آرٹ" کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا۔ عالمی شہرت کے حامل نئے افسانوں کو الگ بھی کر دیجیے تو اُردو کے کچھ نئے افسانے مثلاً ماجس (مین را)، برف پر ایک مکالمہ (سریندر پرکاش)، ساتویں کہانی (احمد ہمیش)، رج دو، رج دو (غیاث احمد گدی)، ربط کا اعتقاد (جوگندر پال، کابوس (اکرام باگ)، غم زدوں کی برات (احمد یوسف، کٹھ پتلیاں (سمیع جاوید)، نئی سڑک (ظفر اوگانوی)، آدمی (الیاس احمد گدی)، دستک (تسکین انصاری)، ایک آنکھ کا آدمی (محسن شمسی)، سیاہ ہاتھ (اختر یوسف)، سانپوں کی پٹاری (اقبال متین) وغیرہ اپنی شعریت کی وجہ سے بھی "ماڈسٹ آرٹ" کی صف میں نہیں رکھے جا سکتے۔ لہٰذا افسانے کی صنفی عظمت سے انکار ممکن نہیں۔ اس صنف نے انسان کے خارجی و داخلی احوال کی عکاسی میں اہم خدمات انجام دی ہیں اور اس کے بدلتے ہوئے تیور سے اندازہ ہوتا ہے کہ مستقبل میں نجی و ذاتی کوائف کے اظہار کا موثر ادبی ذریعہ بھی صنف ثابت ہوگی۔

افسانے کی تلاش میں

(ایک سوال نامے کے جواب)

نیر مسعود

۱۔(کسی تخلیق کو افسانہ ہونے کے لیے کون سے عناصر لازمی ہیں؟)

واقعہ اور کردار افسانے کے لازمی عناصر ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ براہ راست الفاظ کے ذریعے واقعے کو بیان اور کردار کو پیش کیا جائے لیکن ان عناصر کا واضح یا مبہم تصور قاری کے ذہن میں لانا ضروری ہے۔ کسی خالی مکان کا تفصیلی نقشہ اس طرح پیش کرنا افسانہ نہیں ہے کہ ہم کو اس کی لمبائی چوڑائی، کمروں کی تعداد، چھتوں کی اونچائی وغیرہ معلوم ہو کر رہ جائے لیکن اگر کسی خالی مکان کے بیان سے ذہن میں اس مکان کے بنانے والوں، یا اس میں رہنے والوں، یا اس میں یا اس کے آس پاس پیش آنے والے واقعوں کے تصور یا ان کے بارے میں تجسس پیدا ہو جائے تو اس کو افسانوی بیان کہا جا سکتا ہے۔

افسانے میں کردار سے مراد صرف انسان نہیں، کسی بھی چیز کو کردار بنا کر افسانہ لکھا جا سکتا ہے اور یہ ضروری نہیں کہ اس غیر انسانی کردار کو انسانی کرداروں کے تصور کا وسیلہ بنایا جائے۔ سمندر میں طوفان اور بیابان میں زلزلے کا بیان انسانی کردار کے تصور کے بغیر مکمل افسانہ بن سکتا ہے جس کے کردار ہوا، پانی، زمین وغیرہ ہوں گے۔

اسی طرح واقعے سے مراد محض تحرک، تبدیلی یا ارتقا نہیں بلکہ صورتِ حال کا بیان ہے۔ یہ صورتِ حال متحرک بھی ہو سکتی ہے اور ایک جگہ پر ٹھہری ہوئی بھی۔ کوئلے کی کان یا زلزلے کے بغیر محض بیابان کا بیان بھی اگرچہ کسی رونما ہوتے ہوئے واقعے کا بیان نہیں ہے بلکہ ایسے واقعے کا بیان ہے جو رونما ہے اس لیے یہ بیان بھی افسانہ ہو سکتا ہے۔ اس طرح کے واقعے خود کردار کا بھی کام انجام دیتے ہیں اور کردار کا تصور واقعے کا تصور ہے، اگرچہ واقعے میں کوئی پیش رفت نہ دکھائی گئی ہو۔

۲۔(کیا افسانہ بھی شاعری کی طرح زمان و مکان سے آزاد ہو سکتا ہے؟)

گویا یہ بات مسلم ہے کہ شاعری زمان و مکان سے آزاد ہو سکتی ہے! مشکل یہ ہے کہ زمان و مکان کی اصطلاحیں ہم نے بڑی سہولت کے ساتھ استعمال کرنا شروع کر دی ہیں ورنہ حالے کہ زمان و مکان کی حقیقت کو ابھی تک نہ تو انسان کا تعقل پوری طرح گرفت میں لا سکا ہے، نہ تصور، نہ وجدان۔ بس ایک دھندلا سا احساس ہے کہ کائنات میں سب کچھ زمان و مکان کی گرفت میں ہے۔ جو چیز ہمیشہ سے موجود ہے اس کے عدم کا ہم ادراک نہیں کر سکتے جب تک وہ یقیناً معدوم نہ ہو جائے۔ زمان و مکان جو اصل وجود ہے اس سے آزادی م، یعنی اس کے عدم کے تو تصور کا بھی تصور کرنا مشکل ہے۔ بے چاری الفاظ کی محتاج شاعری زمان و مکان کی قید سے کہاں آزاد ہو سکتی ہے۔

لیکن اس سوال پر ایک اور رخ سے گفتگو ہو سکتی ہے۔ شاعری میں زمان و مکان کا تعین اور حوالہ ضروری نہیں جس طرح مقولوں اور کہاوتوں میں ضروری نہیں، یعنی شاعری اس وضاحت کی محتاج نہیں کہ بات کب کی اور کہاں کی اور کس کی ہے۔ اگر زمان و مکان سے آزادی کا مطلب یہی غیر محتاجی ہے تو افسانہ بھی زمان و مکان سے آزاد ہو سکتا ہے لیکن یہ اس کی کوئی بڑی خوبی یا فضیلت نہیں ہوگی جس طرح اس مفہوم میں زمان و مکان سے آزادی شاعری کی کوئی خاص فضیلت نہیں ہے۔

۳۔ (شاعری میں علامت و تجرید کو خوبی سمجھا جاتا ہے لیکن افسانے میں اس کو کہاں تک برتا جا سکتا ہے؟)

ایک ہی سوال میں علامت اور تجرید کو سمیٹ لینا مناسب نہیں تھا، لیکن خیر، پہلے تجرید کو لیتے ہیں۔ ذرا اس صورتِ حال کا تصور کیجیے کہ ادبی دنیا میں ہر قسم کے افسانے کو فنا کر کے صرف تجریدی افسانے کو باقی رکھا جائے۔ یہ غالباً ناقابلِ برداشت صورتِ حال ہوگی۔ (اسی صورتِ حال کا شاعری کے ساتھ تصور کیجیے، وہاں یہ اتنی ناخوشگوار نہیں ہوگی۔ مثلاً تجرید افسانے کے مزاج کی چیز نہیں ہے، اسی لیے اُردو میں کوئی اچھا تجریدی افسانہ کم از کم میری نظر سے نہیں گزرا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ تجرید کو افسانے میں کامیابی کے ساتھ برتا ہی نہیں جا سکتا۔ لیکن اچھا تجریدی افسانہ بھی اپنی استثنائی حیثیت میں منھ کا مزہ بدلنے کے کام آ سکتا ہے۔ البتہ غیر تجریدی افسانے کے اندر کسی ذہنی یا جذباتی کیفیت یا کسی محسوساتی ردِعمل کی پیشکش کے لیے تجریدی پیرایہ بہت مناسب بلکہ ناگزیر ثابت ہو سکتا ہے اور اس کا انحصار افسانہ نگار کی سوجھ بوجھ پر ہے۔

علامت افسانے میں بھی اتنی ہی قوت پیدا کر سکتی ہے جتنی شاعری میں، بہ شرطے کہ علامتی مفہوم سے قطع نظر کر کے بھی افسانہ اپنی جگہ قائم رہے۔ ہمنگوے کے طویل افسانے "بوڑھا اور سمندر" سے محض سمندر، مچھلیوں سے محض مچھلیاں اور ماہی گیر سے محض ماہی گیر مراد لیا جائے تو بھی یہ ایک مضبوط اور قائم بالذات افسانہ ہے۔ سفر کے موضوع پر ایسا افسانہ زیادہ پسندیدہ ہوگا جو بجائے خود بھی مکمل افسانہ ہو اور سفر کو زندگی کی علامت قرار دینے سے اس میں مزید معنویت پیدا ہو جائے لیکن اگر علامتیں اس طرح برتی جانے لگیں کہ انہیں سمجھے اور علامت مانے بغیر افسانہ بن ہی نہ سکے تو علامتی افسانہ کسی ناکام تجریدی افسانے کی طرح اذیت دے گا۔

۴۔ (کیا افسانے کے لیے نئے تنقیدی اصولوں کی ضرورت ہے؟)

نئے تنقیدی اصولوں کی ضرورت اس وقت پڑتی ہے جب مروجہ اصول کثرتِ استعمال سے فرسودہ معلوم ہونے لگیں یا کوئی صنفِ ادب اتنی آگے بڑھ چکی ہو کہ مروجہ اصولوں کی گرفت میں نہ آ رہی ہو۔ ہمارے یہاں ابھی تک قاعدے سے افسانے کی تنقید زیادہ نہیں، کم ہوئی ہے، نہ افسانہ مروجہ تنقید کی گرفت سے باہر نکلا ہے۔ اس لیے فی الحال نئے تنقیدی اصولوں کے واسطے زیادہ پریشان نہ ہونا چاہیے۔ ضرورت اس کی ہے کہ افسانے کے تنقیدی اصولوں اور ان کے طریقِ کار کے واضح تصور کے ساتھ افسانے کی تنقید لکھی جائے۔

۵۔ (وہ افسانے جو کسی "ازم" کے تحت نہیں لکھے جا رہے ہیں ان کی معنویت اور تعیینِ وقت بنتا ہے جب افسانہ کسی ازم کے تحت پڑھا جائے اور اس ازم کی خدمت کو افسانے کا بنیادی مقصد سمجھ لیا جائے۔ اس صورت

میں وہ افسانے جو کسی ازم کے تحت نہیں لکھے جارہے بے معنی اور بے قیمت ٹھہریں گے۔ ایسے افسانے بھی بہت مل جائیں گے جن میں لکھنے والے کی خواہش اور کوشش یا علم کے بغیر کوئی نہ کوئی ازم موجود ہے۔ ایک آزاد ذہن کا قاری جسے افسانے کے ادبی اور فنی محاسن سے دلچسپی ہے عام افسانوں اور کسی ازم کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کو یکساں دلچسپی سے پڑھتا ہے اور ان میں کچھ کو کچھ سے بہتر، زیادہ معنی خیز اور زیادہ قابلِ قدر پاتا ہے۔ اس کو گورکی اور شولوخوف کے بعض افسانے موپاساں اور پو کے بعض افسانوں سے بہتر اور بعض سے کم تر معلوم ہوتے ہیں۔

۶۔ (آج کے افسانے کی تکنیک اور اسلوب کیا ہونا چاہیے؟)

افسانے کے لیے کوئی بھی تکنیک یا اسلوب تجویز یا مقرر کرنا افسانہ نگار کے ساتھ زیادتی اور اس پر پابندی عائد کرنا ہے اور معمولی درجے کا افسانہ نویس بھی اس جبر کو گوارا نہ کرے گا۔ یہ فیصلہ کرنا افسانہ نگار کا کام ہے کہ کون سا افسانہ کس تکنیک اور کس اسلوب میں لکھا جائے اور تکنیک، اسلوب اور موضوع کو کس طرح ہم آہنگ کیا جائے۔ آج کل اس طرف سے ہمارے بیشتر افسانہ نگاروں کی توجہ ہٹ گئی ہے اور اس لحاظ سے افسانہ کی دنیا میں کچھ بے رونقی اور تنگی سی محسوس ہونے لگی ہے۔ یہاں چہل پہل، رونق اور وسعت اسی وقت آسکتی ہے جب مختلف تکنیکوں اور متنوع اسالیب میں افسانے لکھے جائیں۔

۷۔ (کیا قاری کو ذہن میں رکھ کر افسانہ لکھنا چاہیے؟)

"چاہیے" کے لفظ میں پھر وہی پابندی عائد کرنے کی بات آجاتی ہے اور کوئی ضدی افسانہ نگار کہہ سکتا ہے کہ جب میں اپنے ذہن کو قاری سے بھرلوں گا تو افسانے کے لیے جگہ کہاں سے نکالوں گا؟ بعض بعض لکھنے والے ایسے بھی ہوں گے کہ افسانہ لکھنے میں منہمک ہو کر قاری ہی کو نہیں، خود اپنے آپ کو بھول جاتے ہوں گے۔ کچھ ایسے بھی مل جائیں گے جو یہ دعویٰ کریں گے کہ مجھے قاری کی پروا نہیں، میں صرف اپنے لیے افسانہ لکھتا ہوں اور ممکن ہے ان کا یہ دعویٰ سچ بھی ہو لیکن فطری بات یہ ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں قاری کا کچھ نہ کچھ تصور ضرور موجود رہتا ہے۔

اسی سوال کی دوسری صورت یہ ہے کہ کیا قاری افسانہ نگار کی تخلیق پر اثر انداز ہوتا ہے؟

جواب بڑی حد تک اثبات میں ہے۔ بازاری ادب کا ذکر نہیں جہاں لکھنے والا اپنے قاری کی پسند کے آگے سر جھکا کر وہی لکھتا ہے جو اس کے خیال میں قاری پڑھنا چاہتا ہے اور اس میں خود اپنی پسند ناپسند کو دخل نہیں دیتا۔ اس طرح اس کے اور پڑھنے والے کے درمیان ادیب اور قاری سے زیادہ بیوپاری اور گاہک کا رشتہ رہتا ہے۔ لیکن ہمارے بلند پایہ افسانہ نگا بھی جب فلمی یا عورتوں کے رسالوں میں لکھتے ہیں تو ان کے افسانے کا انداز کچھ بدل جاتا ہے اور اگرچہ وہ افسانہ بھی غیر معیاری نہیں ہوتا لیکن اس کو پڑھ کر احساس ضرور ہوتا ہے کہ اسے لکھتے وقت افسانہ نگار کے ذہن میں کسی اور قسم کے قاری تھے۔

اصلاً سب سے پہلے افسانہ نگار خود اپنا قاری ہوتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو معتبر قاری جانتا ہے اور اپنے پر دوسروں کا قیاس کر کے سمجھتا ہے کہ جو تحریر اسے پسند آئے گی اس کو دوسرے معتبر قاری بھی پسند کریں گے۔ بعد میں

یوں بھی ہوگا کہ جو قاری اس کی تحریر کو پسند کریں گے انہیں وہ معتبر اور جو نہیں پسند کریں گے انہیں (کم از کم اس تحریر کی حد تک) غیر معتبر سمجھ لے گا لیکن افسانہ لکھتے وقت وہ اپنی، یعنی معتبر قاری کی، پسند کو نظر میں رکھے گا۔

۸۔ (آپ کے نزدیک کون سا طبقہ کہانی کا قاری ہوتا ہے؟)

ادبی اصناف میں پڑھنے والوں کی سب سے بڑی تعداد غالباً افسانے ہی کے حصے میں آئی ہے۔ ان میں بہت سے قاری ایسے بھی ہیں جن کو دوسرے اصناف، شاعری، ڈراما، تنقید وغیرہ سے دل چسپی نہیں اور ادب سے ان کا رابطہ صرف افسانے کے وسیلے سے ہے۔ ان میں وہ خانہ دار اور برسرِ روزگار عورتیں، دفتروں کے ملازم، کالجوں کے طالب علم وغیرہ بھی شامل ہیں جو بیدی، منٹو کے ناموں سے بھی واقف نہ ہوں گے۔ انہیں عام قاری کہا جا سکتا ہے۔ ان کے ساتھ ہی معیاری ادب کے وہ قاری بھی ہیں جو عام قاری کے پسندیدہ افسانوں کو ادبی اعتبار سے بے حیثیت سمجھتے ہیں لیکن انہیں پڑھتے بھی ہیں اور ان سے لطف بھی اٹھاتے ہیں۔

۹۔ (کیا پریم چند کے بعد افسانے نے ترقی کی ہے؟)

ساری ترقی تو پریم چند کے بعد ہی ہوئی ہے لیکن اس ترقی کی راہ پریم چند ہی نے ہموار کی ہے۔ ان کے بہت سے افسانے آج بھی بہت اچھے ہیں لیکن ان کے عمومی انداز کا افسانہ اگر آج لکھا جاتا ہے تو اسے عام قاری کے پسندیدہ افسانوں میں جگہ ملتی ہے، ترقی یافتہ افسانہ نہیں سمجھا جاتا۔ پریم چند کے افسانوں کے مقابلے میں بعد کے نمائندہ افسانوں کو رکھ کر دیکھیے تو صاف ظاہر ہوگا کہ ان کے بعد افسانہ بہت آگے بڑھا ہے۔ پریم چند سے متاثر ہو کر ترقی پسند افسانہ قائم ہوا اور ترقی پسند افسانے نے اُردو افسانے میں جو اہم کردار ادا کیا اسے بھی پریم چند ہی کی دین سمجھنا چاہیے۔

۱۰۔ (موضوع اور ہیئت میں آپ کسے زیادہ اہمیت دیتے ہیں؟)

زیادہ اہمیت تو ہیئت ہی کو دینا پڑے گی۔ اگر اصل اہمیت موضوع کی ہوتی تو کسی افسانے کا مربوط انداز میں لکھا ہوا وضاحتی پلاٹ بھی اصل افسانے سے ہم سری کا دعویٰ کرنے لگتا۔ اچھے اور اہم موضوعات پر لکھے ہوئے معمولی افسانوں کی تعداد شمار سے باہر ہے۔ ان افسانوں کی ناکامی کا باعث ان کی بدہیئتی ہی ہے۔ اس کے برخلاف ایسے افسانے بہت مل جائیں گے جو اپنی ہیئت کی خوبی کی وجہ سے معیاری افسانوں میں شمار ہوتے ہیں اگرچہ ان کے اساسی موضوعات میں کوئی خاص بات نہیں یا واضح طور پر ان کا تعین ممکن نہیں۔

افسانے کے ترکیبی اجزا میں اسلوب، زبان، تکنیک، مکالمہ، کردار نگاری، منظر نگاری، منظر کشی، ماحول سازی وغیرہ ہیں جو سب کے سب افسانے کی ہیئت کے ذیل میں آتے ہیں۔ ظاہر ہے تنہا موضوع ان سب اجزا پر غالب نہیں آ سکتا۔ لیکن افسانہ اساسی موضوع کے ساتھ ضمنی موضوعات اور ظاہری موضوع کے ساتھ زیرِ سطحی موضوعات کو بھی دامن میں لیے ہوتا ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ کسی افسانے کا اساسی یا ظاہری موضوع محدود اور یک سطحی ہو لیکن ضمنی یا زیرِ سطحی موضوعات اس میں وسعت اور گہرائی پیدا کر دیں۔ اگر افسانے کے کسی بھی موضوع میں کوئی بھی خاص بات نہ ہو تو بے عیب ہیئت کے باوجود اس کا اوپر اٹھنا مشکل ہے تاہم اس کا شمار برے افسانوں میں نہیں ہوگا۔ لیکن عیب دار ہیئت افسانے کو کہیں کا نہیں رکھتی خواہ اس کا موضوع کتنا ہی ارفع و اعلیٰ کیوں نہ ہو۔

اسی لیے عرض کیا گیا کہ افسانے میں زیادہ اہمیت ہیئت ہی کو دینا پڑے گی۔

۱۱۔ (آج کے افسانے سے آپ مطمئن ہیں یا غیر مطمئن، اور اس کی بنیاد کیا ہے؟)

اچھے افسانے آج بھی اچھی تعداد میں لکھے جا رہے ہیں، اس لحاظ سے تو صورتِ حال اطمینان بخش ہے، لیکن اچھے افسانوں کے مقابلے میں برے افسانوں کا تناسب آج جتنا زیادہ ہے اتنا پہلے نہیں تھا، اور برے افسانے بھی آج جتنے برے لکھے جا رہے ہیں اتنے برے کبھی نہیں لکھے گئے، اور یہ بات اطمینان میں خلل پیدا کرتی ہے۔

۱۲۔ (آج کا افسانہ اور افسانے کا مستقبل کیا ہے؟)

افسانہ نثر کی چیز ہے اور نثر ہی سے قوت حاصل کرتا ہے۔ مستثنیات کو چھوڑ کر ہمارا دور بری نثر کا دور ہے، گویا افسانے کا اصل مسالا کم زور پڑ گیا ہے۔ اگر یہ حالت باقی رہی تو افسانے کا مستقبل تشویش سے خالی نہیں۔ دو تین صفحوں میں افسانے کو نمٹا دینے کا بڑھتا ہوا رجحان خطرے کی ایک اور گھنٹی ہے۔ اس قسم کے افسانوں کی خامیاں پوری طرح کھلنے بھی نہیں پاتیں کہ افسانہ ختم ہو جاتا ہے اور اس طرح خامیوں کے احساس کے ساتھ اصلاح کی خواہش بھی دبی رہ جاتی ہے۔ یہ صورتِ حال بھی افسانے کے مستقبل کو تاریک دکھا رہی ہے لیکن اس سلسلے میں کوئی پیشن گوئی نہیں کی جا سکتی۔ آج بھی اُردو کے پاس کئی بہت اچھے نوجوان افسانہ نگار ہیں جن کا فن بہتر ہوتا جا رہا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ان کے اثر سے افسانے کے میدان میں نئی روشنی پھیل جائے۔

افسانہ کی تشریح: چند مسائل

وارث علوی

شاعری کی مانند افسانہ کے فارم، موضوع اور مواد کے مطالعہ کے بے شمار پہلو ہیں۔ کہانی، پلاٹ، کردار، تمثیل، علامات، اساطیر، تکنیک، تجسیم، امیج، استعارہ، مرقع، تصویر گری، منظر نگاری، مقام، ماحول، فضا، قدرتی اور تہذیبی پس منظر، موزونیت، آہنگ، تضاد، تصادم، معروضیت، ڈرامائیت، لب ولہجہ، اسلوب، بیانیہ، لسانی ساخت، نقطۂ نظر، جمالیاتی فاصلہ، طنز، ظرافت IRONY، المیہ، طربیہ، نفسیاتی، فلسفیانہ، سماجی، اخلاقی ڈائمنشن اور پھر ان موضوعات کے ان گنت ذیلی مباحث اور نکات، نقاد کو حق ہے کہ وہ افسانہ کے جس پہلو کا اور جس پہلو سے افسانہ کا مطالعہ کرنا چاہے کر سکتا ہے۔ یہ دعویٰ کہ محض بیانیہ یا زبان یا لسانی ساخت کا مطالعہ ہی افسانہ کے تمام فنی اور معنوی اسرار کو منکشف کر سکتا ہے، درست نہیں۔

لیکن کہانی ہو یا پلاٹ، کردار ہو یا ماحول، علامت ہو یا طنز افسانہ میں ان کا اظہار زبان کے ذریعہ ہوتا ہے۔ پورا افسانہ ایک لسانی ساخت ہے۔ اس لیے افسانہ میں زبان اور بیان کی نوعیت کا علم حاصل کیے بغیر افسانہ کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ ثمر آور ثابت نہیں ہوتا۔ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا کہ تفہیم معنی میں بہت ساری معذوریوں اور غلط فہمیوں کا سبب پلاٹ یا کردار یا افسانہ کے دوسرے وضعی رشتوں کے مطالعہ میں بعض کلیدی لفظوں، علامتوں اور لسانی نشانیوں کی اہمیت سے اغماض برتنے میں رہا ہے۔

متن کی تعبیر کے متعلق کوئی اصول وضوابط طے نہیں۔ تعبیر ذہن کا وجدانی عمل ہے۔ صاحب نظر کے سامنے قرأت کے دوران بصیرت کا کوندا لپکتا ہے، ابہام کے اندھیرے چھٹتے ہیں اور متن کے بطن میں رہے ہوئے معنی منور ہو جاتے ہیں۔ اس لیے تنقید متن صاحب نظری کی قیمت ہے۔ تنقید میں بصیرت نہ ہو، انکشاف معنی نہ ہو، عقدہ کشائی نہ ہو، پہلودار پیچیدہ کرداروں کی نفسیاتی اور فلسفیانہ تعبیر نہ ہو، انسانی برتاؤ، اعمال اور سلوک کی تفہیم کی غرض سے فطرت اور جبلت کے تاریک پانیوں میں علم وبصیرت کی مشعل کی روشنی نہ ہو تو پھر تنقید اپنی تمام طاقت بیان کے باوجود ایک عام اور اوسط ذہن کی فہم وفراست کی سطح سے بلند نہیں ہوتی۔

افسانہ اپنے حسن کا راز فوراً اور سب پر ظاہر نہیں کرتا وہ صاحب نظر نقاد کا انتظار کرتا۔ افسانہ کی معنیاتی بصیرت کا راز اس رشتہ میں ہے جو نقاد افسانہ سے قائم کرتا ہے۔ یہ رشتہ محبت، نشاط اور وارفتگی کا ہوتا ہے۔ تنقید اور تعبیر فن پارے پر سرودستانہ پوش ہاتھوں کا عمل جراحی نہیں۔ اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بستا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا لہو رقص نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ افسانہ بوالہوس کے سامنے نہیں بلکہ حسن شناس نظروں کے سامنے معنی کے بند قبا کھولتا ہے۔

تشریح ایک شرمیلی خاتون کی مانند کم سخن ہوتی ہے۔ کبھی کبھی تو کسی علامت، کسی اسطور، کسی تلمیح کی طرف دبے لفظوں سے اشارہ کر کے آنکھیں جھکا لیتی ہے۔ البتہ مدرس کے نکاح میں آنے کے بعد فیض صحبت سے اس بے زبان نے نہ صرف زبان پیدا کی بلکہ ذہن بھی پیدا کر لیا۔ پہلے کم بولی کہ اس خوف سے ٹھٹھک جاتی تھی کہ کہیں زیادہ تو نہیں بول گئی۔ اب اتنا بولتی ہے کہ متن کو بولنے نہیں دیتی۔ مدرس کا کام اب اتنا رہ گیا ہے کہ ناخن عقدہ کشا کے لیے عقدے تلاش کرے۔ نہیں ملتے تو سیدھے سارے شعروں میں خود ہی لگا دیتا ہے۔ وہ اشعار جو متن میں سو کینڈل پاور کے بلب لے کر آتے ہیں ان پر روشنی ڈالنا مدرس کی پیشہ ورانہ بیماری ہے۔

تشریح کے برعکس تعبیر ایک خود سر، خود پسند مغرور حسینہ ہے۔ یعنی تعبیر کو اگر ہم وہ سمجھیں جو سوزان سونٹاگ نے سمجھایا ہے۔ سوزان سونٹاگ کے بیوٹی پارلر سے جب وہ نکلتی ہے تو اس کی سج دھج دیکھنے کے قابل ہوتی ہے، بالکل منٹو کے افسانہ "سرکنڈوں کے پیچھے" کی ہلاکت کا روپ جو مجسم حسد ہے اور متن کے پہلو میں اپنے سوا کسی اور معنی کا وجود برداشت نہیں کر سکتی۔ وہ بڑی بے دردی سے معنی کو قتل کرتی ہے اور ان کی جگہ اپنے معنی رکھتی ہے۔ یہ معنی فارم اور مواد اور افسانہ کے وضعی رشتوں کے جز رس مطالعہ کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ افسانہ کے ایک شخصی تاثر سے پیدا ہوتے ہیں۔ افسانہ کو ایسے معنی دینے کا افسوس ناک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ افسانہ نگار کے حقیقی فن پارے کی جگہ نقاد کا بنایا ہوا تلبیسی فن پارہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ افسانہ از سر نو لکھا نہیں جاتا، اس میں ایک لفظ بدلا نہیں جاتا لیکن اس کی تعبیر اس طرح کی جاتی ہے کہ اصل افسانہ کی جگہ ایک دوسرا افسانہ جنم لیتا ہے۔ سوزان سونٹاگ اس قلب ماہیت کی مثال ٹینی سی ولیم کے مشہور ڈرامے A STREET CAR NAMED DESIRE کی اس تعبیر سے دیتی ہے جو ڈرامے کی ڈائرکٹر ایلیا کازان نے اپنی نوٹ میں درج کی، گویا ڈرامے کی ہدایت کاری اس تعبیر کی روشنی میں ہوگی۔ اس ڈرامے کے دو کردار ہیں۔ ایک سٹینلی کوالسکی جو ایک اکل کھرا، جنس زدہ خوبصورت وحشی نوجوان ہے۔ دوسرا اس کی بیوی کی بہن بلانش ہے جو ایک رقاصہ بلکہ طوائف کی زندگی گزارنے کے بعد تھکی ہاری اب ایک شریف عورت کی زندگی گزارنے اپنی بہن کے یہاں آئی ہے۔ لیکن اب وہ سٹینلی کی ہوس کا نشانہ ہے۔ سٹینلی کو بڑا غصہ ہے اس بات پر کہ جو عورت طوائف رہی ہو وہ اس کی خواہشوں کو رد کیوں کرتی ہے۔ دوسری طرف بلانش پاک باز زندگی گزارنا چاہتی ہے پھر یہ اس کی بہن کا گھر ہے۔ بالآخر سٹینلی بلانش سے زنا بالجبر کرتا ہے اور بلانش پاگل ہو جاتی ہے۔ ایلیا کازان کی فلم میں سٹینلی کا کردار مشہور ایکٹر مارلو برانڈو نے کیا تھا۔

ایلیا کازان کی تعبیر یہ تھی کہ سٹینلی کوالسکی کا کردار ہوس اور انتقام سے کف در دہن بربریت کی علامت ہے اور بلانش کا کردار مغربی تمدن سے جو ملائم ملبوسات، مدھم روشنی اور شائستہ جذبات سے عبارت ہے۔ گویا اس ڈرامے میں بربریت کے ہاتھوں تمدن کا ریپ ہے۔ اب یہ ڈراما دو مخالف طاقتور کرداروں کے درمیان نفسیاتی اور جنسی جنگ نہیں رہا جس کا ہر منظر شخصیتوں کے تصادم اور جذبات کی طوفانی موجوں سے کانپتا تھا، بلکہ مغربی تمدن کے زوال کی علامت بن بیٹھا۔

ہمارے یہاں ایسی تعبیر کی مثالیں انتظار حسین کے افسانے "زرد کتا" اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانے "گوارمن" کی وہ تعبیریں ہیں جو علی الترتیب گوپی چند نارنگ اور قمر رئیس نے پیش کی ہیں۔ نارنگ نے بتایا ہے کہ

زناری'' بنگلہ دیش بننے کے بعد کٹے پھٹے پاکستان کی طرف وہاں کے لوگوں کے جذباتی رویہ کی تمثیل ہے اور قمر رئیس کا کہنا ہے کہ ''کوارنٹین'' میں پلیگ علامت ہے ہندوستان کی غلامی کی۔

میری نظر میں دونوں تعبیرات شوق تعبیر کی بے راہ روی اور الکل خیال آرائی کا ثبوت ہیں۔ انتظار حسین کا اسطور سیاست کے چوکھٹے میں نہیں سماتا اور بیدی کی حقیقت نگاری علامت بننے سے انکار کرتی ہے۔ قمر رئیس کی تعبیر کے بعد ''کوارنٹین'' میں بھاگو کے کردار کی کوئی اہمیت نہیں رہتی جو بے لوث خدمت کا بے مثال نمونہ ہے۔ ڈاکٹر کی فرض شناسی اور بھاگو کی خدمت گزاری میں جو ایک نازک فرق ہے اور جو افسانہ کی مشینری کے بغیر نمایاں نہیں کیا جاسکتا، اپنی اہمیت کھودیتا ہے۔

افسانہ پھر سے لکھا نہیں گیا۔ ایک لفظ بھی بدلا نہیں گیا لیکن تعبیر نے انتظار حسین اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کی بجائے ایک نیا افسانہ پیش کردیا جس کے مصنف نارنگ اور قمر رئیس ہیں۔ تعبیر میں خواب گم ہوتے ہیں، تو افسانے کیوں نہ گم ہوں۔

پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مختلف تعبیرات میں کونسی تعبیر کو صحیح یا مناسب خیال کیا جائے۔ علم تعبیر کے ماہرین کے پاس اس سوال کا کوئی تسلی بخش جواب نہیں ہے۔ اُلٹے وہ تو دلائل سے ثابت کریں گے اور کرتے ہیں کہ ہر تعبیر پھر وہ چاہے اتنی دور از کار ہو، اہم ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ چوں کہ معنی شعر یا افسانہ میں ہیں ہی نہیں (کیوں کہ متن عبارت ہے لسانی نشانیوں سے، جن کی تعبیر کرنے میں قاری آزاد ہے، متن کا پابند نہیں، یا دوسرے الفاظ میں دال کی تعبیر مدلول کے حوالے کے بغیر ہوسکتی ہے) تو پھر شعر یا افسانہ کی تعبیر میں قاری یعنی نقاد کا ذہن آزاد ہے۔ تعبیر پر کوئی پابندی عائد نہیں ہوتی۔ گویا کسی تعبیر کو دور از کار، الکل، ترنگی، لامرکز، گمراہ کن اور مضحکہ خیز کہنے کا قاری کے پاس کوئی عقلی جواز نہیں رہتا۔

جب صورت حال یہ ہو تو قاری تعبیراتی تنقیدوں کے بھنور میں چکراتا رہتا ہے اور اسے باہر نکل کر پھر سے شعر و افسانہ سے رابطہ قائم کرنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ اس کے پاس کسی تعبیر کو رد کرنے یا کسی کو قبول کرنے کا کوئی عقلی جواز نہیں ہوتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تعبیراتی تنقید پر کسی بھی زاویہ سے جرح و نقد ممکن نہیں رہتی۔ ہر اعتراض کے جواب میں یہ کہا جائے گا کہ میری تعبیر ہے چاہے آپ کو قبول ہو یا نہ ہو۔

ان حالات میں قاری تعبیر اور تنقید کے تمام بکھیڑوں سے دامن چھڑا کر شعر و افسانہ کا دامن پکڑتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بالکل ایک بچہ کی طرح آرٹ کی جادوگری میں گم ہوجائے گوناگوں وجوہات کی بنا پر آرٹ کا یہ تجربہ اس کا مقدر نہیں۔ ادب خود بہت پیچیدہ ہوگیا ہے۔ اسے جگہ جگہ تعبیر و تشریح کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جادوگری میں بھی قاری کے ذہن میں سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ یہ کیا ہو رہا ہے، کیسے ہو رہا ہے، کیوں ہو رہا ہے، تعبیراتی نقادوں کی یہ بات بالکل درست ہے کہ معصوم قاری کا وجود محض فرضی ہے کوئی قاری معصوم نہیں ہوتا۔ بلکہ ہر قاری کی ایک شخصیت ہوتی ہے۔ اس کے جذباتی میلانات اور تہذیبی وابستگیاں ہوتی ہیں، اس کی پسند ناپسند، اس کے اپنے خیالات، تعصبات، عقائد اور ذہنی رویے ہوتے ہیں۔ چوں کہ قاری خود ہی معتبر ہوتا ہے تو اگر کوئی قاری معصوم نہیں تو کوئی تعبیر بھی معصوم نہیں ہوسکتی۔ ہر معتبر کے ذہنی اور تہذیبی میلانات کا اس پر عکس ہوگا۔ ہم جو بھی تعبیر پڑھیں گے

شعر و افسانہ کی اتنی نہیں ہوگی جتنی کہ محرر کے مذاق شعر کی آئینہ دار ہوگی۔ یہ ممکن ہے کہ معتبر کی شخصیت فقیہانہ ہو، اسے بال کی کھال نکالنے کی عادت ہو۔ معنی آفرینی کا چسکہ ہو۔ مضامین کے طوطا مینا اڑانے میں لطف آتا ہو، تو پھر یہ ممکن ہے کہ شعر کی تعبیر معنی واضح کرنے کی بجائے انھیں اور الجھا دے۔ ہم پھر شعر سے دور ہو گئے اور تعبیر کے چکر اوے میں پڑ گئے۔

تو ہمارے پاس کوئی نہ کوئی معیار اور پیمانہ ایسا ہونا چاہیے جو تعبیر کے اچھے یا برے ہونے کی نشان دہی کرے۔ اس خیال کو غلط ثابت کرے کہ ہر امکانی تعبیر صحیح تعبیر ہوتی ہے۔

میری نظر میں تعبیر وہی اچھی ہے جو شعر کی مشکلات دور کرے، ابہام کے پردے اُٹھائے، معنیاتی گتھیوں کو سلجھائے اور یہ کام کرنے کے بعد قاری اور شعر کے بیچ سے ہٹ جائے تاکہ قاری شعر کو پڑھے تو اسی معنی سے لطف اندوز ہو جو شعر میں ہیں۔ یہ معنی شعر میں پہلے بھی تھے لیکن واضح نہیں تھے، شرح کے بعد اب زیادہ واضح ہو گئے۔

بہت سے نقادوں کو شعر کے تمام معنی نچوڑنے کا شوق ہوتا ہے۔ لیکن یہ شوق فضول ہے جو تفہیم شعر کے عمل کو اُلجھا دیتا ہے۔ آپ نے شعر کے ایک درجن معنی بتا دیے! کیا فائدہ جب کہ شعر کو ہم آپ کے شرح معنی کے بعد بھی پڑھیں تو وہی معنی دینے لگے جو پہلے دیتا تھا۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ کے بتائے ہوئے درجن معنی میں سے نصف درجن قاری کے ذہن میں چپک جائیں اور جب بھی وہ شعر کو پڑھے تو شعر یہ نصف درجن معنی دینے لگے۔ انسانی ذہن اور یادداشت کی اپنی کچھ حدود ہوتی ہیں اور شعر و افسانہ کی قرأت کے اپنے بھی کچھ نفسیاتی عوامل ہوتے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ شعر کی اپنی روشنی ہوتی ہے جو شعر کے تہہ در تہہ معنیاتی نظام کو کہیں کم زیادہ روشن کرتی ہے۔ ہر ڈرامائی منظر کے ساتھ سٹیج کی روشنی کا نظام بھی بدلتا ہے جسے LIGHT EFFECT کہتے ہیں وہ FULL EFFECT سے یا سٹیج کو بقعۂ نور بنانے سے ایک الگ قسم کی چیز ہے اور فن کارانہ ہے۔ یہ روشنی کہیں تیز ہے کہیں مدھم، تو کہیں فرنیچر اور اشیا پر خاص زاویوں سے ڈالی جاتی ہے۔ شعر کے معنیاتی نظام میں اندھیرے اور روشنی کا یہی کھیل ہوتا ہے۔ کچھ معنی سطح شعر پر ہوتے ہیں، کچھ بین السطور، کچھ مجسم ہوتے ہیں، کچھ مراد لیے جاتے ہیں، کچھ غائب ہوتے ہیں جن کے غیاب کا احساس حاضر معنی دلاتے ہیں۔ شعر کی تعبیر اور تشریح روشنی اور اندھیرے کے اسی کھیل کا بیان ہوتی ہے۔

دیوان حافظ کی صوفیانہ شرحوں کے دفاتر پڑھنے کے بعد کیا بعد کیا ہم حافظ کے شعروں کو ان کے صوفیانہ معنوں میں ہی پڑھتے ہیں، جی نہیں! حافظ کی قرأت کا عام میلان مجاز کی طرف ہی رہا ہے۔ ممکن ہے اہل اللہ ان شعروں کے حقیقی یعنی صوفیانہ معنی ہی مراد لیتے ہوں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر کے قاری دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک مجازی معنی مراد لیتے ہیں اور دوسرے حقیقی۔ فیض کی غزلوں کے متعلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ سیاسی لوگوں کے لیے ان میں سیاسی معنی ہیں اور عام لوگوں کے لیے غزلیہ۔ میرا خیال ہے کہ اس میں کسی بھی ایک رویہ کی مکمل تردید مستحسن نہیں۔ شعر دونوں طرح کے معنی دیتا ہے۔ حقیقی بھی اور مجازی بھی۔ سیاسی بھی اور عشقیہ بھی۔ عام قاری

معنی کو اسی ابہام کی فضا میں دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اسے قطعیت پسند نہیں۔ گیت ملن کے ہوں یا برہا کے، فلمی بیاکے ہوں یا ہرجائی بالما کے ان کا مرکزی اسطور تو کرشن ہی ہے لیکن اس سے شخصی تجربہ یا انفرادی کسک کی ابیل رد نہیں ہوتی۔

برہن عام عورت بھی رہتی ہے رادھا بھی اور دیوگ میں تڑپتی آتما بھی۔ نظروں کے سامنے تو عورت ہے لیکن رادھا بہت فاصلے پر نہیں گو آتما اندھیروں میں چھپی ہوتی ہے۔ معنی کا چاند جب ابہام کی بدلیوں سے جھانکتا ہے تو شعر چاندنی رات کا پراسرار حسن پیدا کرتا ہے۔ معنی کے قمقموں کی روشنی چاندنی رات کے اسی حسن کو غارت کرتی ہے۔ کون سادہ لوح ہوگا جو قمقموں کی روشنی میں شعر پڑھنا پسند کرے گا جب کہ چاند اور بدلی کی آنکھ مچولی اور روشنی اور تاریکی کا کھیل فی نفسہ اتنا حسین اور حیرت ناک ہے۔

چنانچہ وہ تمام تصورات جو تعبیر و تشریح کو ایک مطلق اور ULTMATE چیز سمجھتے ہیں ان پر کچھ حدود عائد کرنی پڑیں گی۔ ہر تنقیدی کاروبار کی طرح تعبیر و تشریح بھی PARASICICAL ہے یعنی وہ تخلیق پر پلتی اور پروان چڑھتی ہے۔ اس کا یہ دعویٰ کہ وہی سب کچھ ہے۔ شاعر اور شاعر کا ارادہ کچھ بھی نہیں، شعر اور شعر کے معنی کچھ بھی نہیں کیوں کہ قرأت ہی متن کو معنی دیتی ہے، بغیر معروضات کے قبول نہیں کیا جاسکتا۔

تعبیر و تشریح سے فن پارے کی تفہیم، معنی اور اہمیت کو اُجاگر کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایک ناول، افسانہ یا نظم کے جامع یا جزرس مطالعہ متن میں یہ تینوں مقاصد پیش نظر ہوتے ہیں۔ محض تشریح اور محض تعبیر کی بھی اپنی اہمیت ہے اور ضرورت کے تحت ان سے کام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن محض تعبیر اور محض تشریح فن پارے کے متعلق قدری فیصلوں سے اجتناب کرتے ہیں کیونکہ یہ ان کا فنکشن نہیں اس سے ایک بڑا گھپلا یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی طور پر کمزور افسانوں اور نظموں کی عالمانہ تعبیر انھیں وہ مقام اور منزلت عطا کرتی ہے جس کے وہ مستحق نہیں ہوتے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ بڑے فن پاروں کی تعبیر اور تحسین میں جن افکار اور تصورات سے کام لیا جاتا ہے ان کا استعمال کمزور فن پاروں کی تعبیر کے وقت بھی ہوسکتا ہے، مثلاً فرد کی تنہائی کا مسئلہ بڑا ادب بھی تخلیق کرتا ہے اور معمولی ادب بھی، معمولی ادب کی تعبیر کے وقت تنہائی سے متعلق بڑے ادب کے تصورات کا استعمال ہوسکتا ہے اور ہوتا ہے۔ چنانچہ ایسی تعبیر کمزور افسانوں کو بھی اہم بنا کر پیش کرتی ہے۔ لنڈا ویلنگ اور مہدی جعفر کی تنقید یں اسی نوع کی ہیں۔ ان میں گھوڑوں اور گدھوں کو ایک ساتھ ہانکا گیا ہے۔

چنانچہ تعبیر اور تشریح کو بھی ہیئتی تنقید کی مانند کامیاب اور بڑی تخلیقات سے سروکار رکھنا چاہیے۔ نقاد مسیحا نہیں ہوتا کہ مردہ شعر اور افسانوں میں جان ڈال دے۔ وہ صرف کامیاب تخلیقات کی فنی اور معنوی خوبیوں کا انکشاف کرسکتا ہے۔

کون سی تخلیقات کی تعبیر و تشریح کی جائے اس میں کوئی پابندی نہیں، نقاد انتخاب میں آزاد ہے، لیکن اتنی احتیاط ضروری ہے کہ تعبیر و تشریح تنقید کا وہ شعبدہ نہ بن جائے جس کے ذریعہ کمزور تخلیقات کو وہ وزن حاصل ہو جائے جس کی وہ مستحق نہیں ہوتیں۔ تنقید موافقانہ ہو کہ مخالفانہ، اگر وہ معمولی تصنیف پر ہے تو تصنیف میں تو کوئی ایسی چیز نہیں جو تنقید کو وزن عطا کرے، لہٰذا تنقید میں جو بھی خوبی پیدا ہوگی وہ نقاد کی طرف سے ہی آئے گی۔ اس کی تعبیر

اس کی جودت طبع کی یا اس کی تشریح اس کے علم و فضل کی آئینہ دار ہوگی۔ نتیجہ یہ ہوگا کہ معمولی چیز غیر معمولی بن جائے گی اور بے جان شعر جان دار نظر آئے گا۔ اس طرح تنقید، اس کا جو فنکشن ہے کہ موتیوں کو خزف ریزوں سے الگ کرے، اس کے علی الرغم اپنی تعبیر کے زور پر خاشاک کے تودے کو دماوند ثابت کرنے کا معکوس کام کرے گی۔
جب یہ کہا جاتا ہے کہ ہیئتی تنقید کو (جس کا ایک جز تعبیر و تشریح ہے) اعلیٰ فن پاروں سے سروکار رکھنا چاہیے تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ صرف اعلیٰ فن پاروں میں ہیئت و معنی کا حسن ہوتا ہے اور دوسری وجہ یہ کہ قارئین کا حلقہ ان فن پاروں سے اچھی طرح واقف ہوتا ہے اس لیے تنقید بڑے تعبیراتی اجتہادات سے کام لے سکتی ہے کیوں کہ آدمی اگر راستہ سے واقف ہے تو گمراہ ہونے کا خوف نہیں رہتا۔ اسی لیے وہ ہر الکل تعبیر کو منس کر نظر انداز کر سکتا ہے اور اچھی تعبیر و تشریح سے اسے مسرت ہوگی کہ فن پارے کے نئے معنوی ابعاد اس کے سامنے آئے۔ شیکسپیئر کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اس کے ڈراموں کی تعبیر و تشریح کا سلسلہ آج تک ختم ہونے نہیں پاتا۔ یہاں پر ڈراما خود تعبیر کی کسوٹی بنتا ہے کیوں کہ ڈراما دائمی تیکو ہے، تعبیریں تو آتی جاتی رہتی ہیں صرف وہی تعبیریں تھوڑی بہت زندہ رہتی ہیں جو ڈرامے کی ہر قرأت میں معنی کا ساتھ دیتی ہیں۔ اڈیپس کامپلکس کی اساس پر ارنسٹ جانس کی ہملٹ کی تعبیر کتنی ذہین اور فطین ہے لیکن تعبیر ارنسٹ جانس کی کتاب سے نکل کر ڈرامے کے معنی کا جز نہیں بنتی۔ یعنی قاری جب ڈراما پڑھتا ہے تو واقعات اسے اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح وہ ارنسٹ کی کتاب میں بیان ہوئے ہیں۔ قاری کے ذہن کے اسٹیج پر نہیں لیکن تھیٹر کے اسٹیج پر واقعات کو وہ رنگ دیا جا سکتا ہے جو ارنسٹ جانس کی تعبیر میں جھلکتا ہے۔ مثلاً لارنس آلیور کی ہملٹ کی فلم میں خواب گاہ میں ہملٹ اور اوس کی ماں کی ملاقات کا منظر ارنسٹ جانس کی تعبیر کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ شیکسپیئر کے ڈرامے میں تو ہملٹ ملکہ گرٹر یوڈ کو دوسری شادی کرنے کے عجلت بھر قدم اٹھانے پر سخت ملامت کر کے چلا جاتا ہے لیکن فلم میں وہ ماں کی آغوش میں گر پڑتا ہے اور جس گرم جوشی سے وہ ماں کو پیار کرتا ہے وہ ارنسٹ جنس کی تعبیر کردہ تعلق حرمین کی تعبیر کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔
لیکن ارنسٹ جانس کی کتاب اور لارنس آلیور کی فلم دیکھنے کے بعد قاری جب پھر ڈراما پڑھتا ہے تو خواب گاہ کا منظر اس رنگ میں رنگا ہوا اس کے سامنے نہیں آتا۔ یہ منظر ماں بیٹے کی اسی اثر انگیز ڈرامائی ملاقات کو پیش کرتا ہے جو باپ کے قتل اور ماں کی دوسری شادی پر ہملٹ کے فطری غم و غصہ کا اظہار ہے۔ یہیں پر ارنسٹ جانس کی تعبیر ناکام ہو جاتی ہے۔ ڈرامے سے غیر متعلق بن جاتی ہے، ڈراما قاری کو اپنے بہاؤ میں لیتا ہے اور ارنسٹ جانس کی تعبیر اس بہاؤ کا رخ موڑنے میں ناکام رہتی ہے۔ شیکسپیئر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ڈرامائی تکنیک کو اپنا کام کرنے دیتا ہے۔
جو کام تکنیک سے لینا چاہیے وہی کام جب خود مصنف سرانجام دینے کی کوشش کرتا ہے تو اس کا نتیجہ کیسا غیر اطمینان بخش ہوتا ہے اس کی مثال مارک شورر نے اپنے شہرۂ آفاق مضمون "تکنیک بطور انکشاف" میں دی ہے۔ ڈی ایچ لارنس کی ناول SONS AND LOVERS میں ماں اور بیٹے میں گہرا لگاؤ ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ماں مڈل کلاس سے آئی ہے اور شوہر کان میں کام کرنے والا مزدور ہے۔ شوہر میں نشاط جوئی کا اور بیوی میں متوسط طبقہ کے رکھ رکھاؤ اور تہذیب و تادیب کے عناصر ہیں۔ شوہر اس رکھ رکھاؤ سے بیزار ہو کر شراب نوشی کی

طرف مائل ہو جاتا ہے اور بیوی شوہر سے بے نیاز ہو کر بیٹے کو اپنی محبت والتفات کا مرکز بنا لیتی ہے۔ یہاں ماں اور بیٹے کی رفاقت بالکل انسانی سطح پر ہے۔ یعنی دونوں میں گاڑھی چھنتی ہے۔ خریداری کو ساتھ نکلتے ہیں، کام کاج میں ایک دوسرے کا خیال رکھتے ہیں۔ اب ہوتا یہ ہے کہ ناول لکھنے کے دوران لارنس کی نظر سے فرائڈ کا اوڈیپس کامپلکس کا مقالہ گزرتا ہے۔ پھر کیا تھا ماں اور بیٹے کا ناول میں جو فطری رشتہ تھا اس میں لارنس نہایت شعوری کاوش اور مصنوعی ڈھنگ سے تعلق حرمین کی گرہ لگا دیتا ہے، جو کام تکنیک کو کرنا چاہیے وہ کام ناول نگار کر رہا ہے۔ اگر تکنیک اپنا کام کرتی تو شاید ماں بیٹے کا تعلق فطری سطح پر رہتا جیسا کہ ہملٹ میں ہے اور خواہ مخواہ تھیم میں تعلق حرمین کا ناگوار عنصر پیدا نہ ہوتا۔

آپ دیکھیں گے کہ یہاں تنقید متن کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ لارنس کی شخصیت، اس کے مطالعہ اور اس کے ارادے کو بھی حساب میں رکھتی ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتی ہے کہ اس کا اچھا یا برا اثر ناول پر کیا پڑا، یہ تو سامنے کی بات ہے کہ تنقید و تعبیر تشریح سے بڑی ہے اور ادب تعبیر کی بھی کوئی کسوٹی ہے تو وہ تنقید ہی ہے۔ تعبیر کا تعلق عقل و ذہانت سے ہے جب کہ تنقید کا تعلق دانش مندی سے ہے۔ ذہانت استدلالہ فکر اور عقلی دلائل سے کام لیتی ہے جب کہ دانش مندی زندگی اور ادب دونوں میں تجربات سے قوت حاصل کرتی ہے۔ دلیل کے زور پر ہملٹ کو مردانہ لباس میں ایسی عورت بھی ثابت کیا جا سکتا ہے جو ہوریشیو سے عشق لڑاتی ہے۔ لیکن دانش مندی ہملٹ کے مطالعہ کے وقت ایسی تمام اوٹ پٹانگ تعبیرات کو فاصلہ پر رکھتی ہے اور اپنے ادبی تجربات اور مذاق سلیم کے سبب شیکسپیر کے ڈرامے کو شیکسپیر کے ڈرامے کے طور پر پڑھنے سمجھنے اور لطف اندوز ہونے کے آداب سے واقف ہوتی ہے۔ دانش مندی تفہیم معنی کا کام عقل کی چلچلاتی دھوپ میں نہیں بلکہ ابہام کے دھندلکوں میں کرتی ہے۔ تعبیر چرب زبان وکیل کی مانند شعر و افسانہ سے ایسے ایسے سوالات کرتی ہے جو عموماً سرزمین ادب پر تنقید نہیں پوچھتی۔ ناقدانہ ذہن (قاری کا تربیت یافتہ ذہن) ادبی تجزیہ کو اسی طرح جذب کرتا ہے جس طرح زمین برسات کے پانی کو۔ قاری کا ذہن جتنا اوبڑ کھابڑ ہوگا اتنا ہی پانی جوہڑ بنے گا جس میں بے جا سوالات اور اعتراضات کے لاروے ادھر ادھر تیرتے پھریں گے۔

ہماری بیشتر افسانوی تنقید یں افسانوں کے ایسے جائزوں پر مشتمل ہیں جس میں افسانوں کے گہرے اور جامع مطالعہ کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان مضامین میں افسانوں کے جو معنی بیان کیے جاتے ہیں وہ کہانی یا کردار یا تھیم سے مستعار ہوتے ہیں اور اس مفروضہ پر قائم کہ افسانہ کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ کثیر الاسالیب بھی ہوتا ہے اور کثیر المعنی بھی، اور افسانہ کا معنیاتی نظام افسانہ کے پورے فارم پر پھیلا ہوتا ہے۔ لہٰذا تفہیم معنی کا عمل پورے فارم کے جزرس مطالعہ سے عبارت ہے۔ یعنی محض کہانی، پلاٹ، کردار یا واقعات ہی کو پیش نظر نہیں رکھنا پڑتا بلکہ افسانہ کی امیجری علامات، استعارے، اساطیر، تشبیہ، مناظر، ثقافتی اشارے، اسالیب کا آہنگ اور زبان و بیان کے پیرایوں پر بھی نظر مرکوز کرنی پڑتی ہے۔ اس طرح افسانہ کی تعبیر اور تشریح فطری طور پر ہئیتی تنقید کا روپ اختیار کرتی ہے یا دوسرے لفظوں کیا کہا جائے تو تعبیر اور تشریح اپنی تکمیل کو ہئیتی تنقید میں پہنچتی ہے۔ وہ تنقید جو افسانہ کے مشکل مقامات سے سہل گزرتی ہے اس بات کی چغلی کاتی ہے کہ تعبیر و تشریح سے اس کی پہلو

بھی مجرد فہم کا نتیجہ ہے جس کی پردہ پوشی وہ تعمیمات اور لفظی سے کرتی ہے۔ اچھی تنقید کا تجزیاتی طریقہ کار مشکلات کا چیلنج قبول کرتا ہے اور تعبیر اور تشریح کو اپنے پہلو میں جگہ دیتا ہے۔ ہمارے اچھے افسانوں کے متعلق ہمارے بڑے ادیبوں کے غلط فیصلوں کی وجہ بھی یہی تھی کہ انھوں نے سمجھا کہ معنی کہانی یا کسی واقعہ ہی میں ہوتے ہیں۔ لسانی نشانیوں اور علامات کو وہ سمجھتے ہیں کہ یہ تو محض سڑک یا شہر یا گھر یا موسم کا بیان ہے حالانکہ معنوی اشارے ان میں بھی پوشیدہ تھے۔

مثلاً منٹو کے افسانہ "بو" کے متعلق ترقی پسندوں کا یہ ردعمل کہ یہ ایک بورژوا طبقہ کے ایک فرد کی بے کارہ بے مصرف عیاشانہ زندگی کا افسانہ ہے افسانہ کی اہم جزئیات اور بنیادی اشاروں کو نظر انداز کر کے محض کہانی کے خاکے کو سامنے رکھنے کا نتیجہ ہے۔ مثلاً افسانہ میں برسات کا بیان فطرت کی انگڑائی، زمین کی سوندھی خوشبو، برسات کے سبب آسمان اور زمین کا ملن، انسانی حیوانی اور جنسی زندگی میں بو کی اہمیت، جج صاحب کی لڑکی کا مصنوعی پن، ایک طرف دلہن کا سنگار، دوسری طرف گھاٹن کا فطری نکھار، دلہن کے بیان میں بکس کی کیلیں نکال کر گڑیا کو لگانے کا اشارہ، فطرت اور مصنوعی پن، جبلت اور تمدن کے تصادم کی معنویت یہ اور اس طرح کے کئی رمز و اشارے ہیں جو الگ الگ معنی رکھتے ہیں اور باہم مل کر افسانہ کی مرکزی معنویت کی تشکیل کرتے ہیں۔

چوں کہ افسانہ کو کہانی کی طرح پڑھنے کی ہماری عادت سے ہم مجبور ہیں اس لیے جزئیات اور تفاصیل کی معنوی اہمیت پر ہماری نظر نہیں جاتی۔ "بو" میں برسات کو ہم ایک موسم کا بیان سمجھتے ہیں لیکن "بو" میں برسات موسم سے کچھ زیادہ ہی معنوی تعلیقات رکھتا ہے۔ اسی طرح کبھی کبھی تو افسانہ میں ایک لفظ تناسب کچھ کر جاتا ہے یعنی ایسا گنج معنی بنتا ہے کہ نقاد اس کی تفسیر میں دفتر سیاہ کرتا چلا جائے، اس کی معنوی گہرائی اور حسن آفرینی کو نہیں پہنچ سکتا۔ بابو گوپی ناتھ کے متعلق سینڈو کا یہ کہنا ہے کہ "بڑے خانہ خراب آدمی ہیں" کی داد صرف اُردو والا ہی دے سکتا ہے کہ کسی اور زبان میں اس کا ترجمہ کے اس سلسلہ کو جنبش میں نہیں لا سکتا جو عشق و فسق نے، غزل اور کوٹھے نے اس لفظ کو بخشا گیا ہے۔

اسی طرح بمبئی فلیٹ میں صوفے پر بیٹھ کر بابو گوپی ناتھ کا حقہ پینا۔ یہ امیج بابو گوپی ناتھ کی شخصیت کے متعلق کیسی ان کہی باتیں کہہ جاتا ہے۔ اس موقعہ پر سگرٹ کا ذکر بھی ہو سکتا تھا لیکن اس سے امیج نہ بنتا۔ وہ بیان واقعہ کرتا، شخصیت کو منور نہ کرتا۔ بھولا کا ماموں راکھی بندھوانے آرہا ہے۔ بھولا کی ماں بھائی کے لیے دودھ بلو کر مکھن تیار کر رہی ہے۔ بیدی سوکھڑی، حلوے، مٹھائی یا کسی اور پکوان کا ذکر بھی کر سکتے تھے۔ "گرم کوٹ" میں تو چولہا پھونکنے اور دھوئیں سے خوبصورت آنکھوں کے لال ہو جانے کا بیان انھوں نے چاؤ سے کیا ہے۔ وہ اس افسانہ میں بھی آگ جلا سکتے تھے۔ لیکن ایسا کرنا بھولا کی فضا کے منافی ہوتا جو اتنی صاف شفاف اور نرم آہنگ ہے کہ آگ، دھواں اور سرخ آنکھیں اور کڑھائی اور تیل اور برتنوں کی آوازیں اس آہنگ کو ضرب پہنچاتیں جس میں سیدھی سادی زندگی کے خاموش سنگیت کی لرزشیں ہیں۔

یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ معنوی تفہیم کے یہ طریقے ہیئتی یا ساختیاتی تنقید کا عطیہ ہیں۔ پوری شکسپیئرین تنقید اسی نوع کی ہے جس میں ایک ایک لفظ کا ایسا عالمانہ اور بصیرت افروز مطالعہ ہے کہ شکسپیئر کے عاشقوں کے

لیے اس کی تنقید کا پڑھنا بھی ایک بڑا ادبی تجربہ ہے۔ یہی حال شیکسپئر کی علامات اور امیجری کا ہے۔ ناولوں کی تنقید بھی تفہیم معنی کے انہی پیرایوں کی طاقت در روایت پیش کرتی ہے۔ میں یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔ میری مکارتھی نے مادام بواری پر اپنے مضمون میں بتایا ہے کہ شارل بواری، جسے ہم ایک خشک، غیر دل چسپ، بے ڈھب دیہاتی ڈاکٹر سمجھتے ہیں، وہ ناول کا واحد رومانی کردار ہے۔ جب وہ ایما کے باپ کے علاج کے لیے اس کے گھر آتا ہے تو ایما کے حسن کو دیکھ کر مسحور ہو جاتا ہے۔ حسن کے MYSTIQUE کے حضور بحیرت زدگی اس کی رومانیت کی دلیل ہے۔ دوسرا واقعہ وہ ہے جب وہ شادی کے بعد ایک دوپہر اپنے گھر آتا ہے تو کمرے میں بڑی آسودگی محسوس کرتا ہے۔ کھڑکیوں کے پردے، صوفے پر وہ کپڑا جس پر ایما کروشیا کا کام کرتے کرتے ادھورا چھوڑ کر اوپر گئی تھی اور ادھر ادھر ایما کی بکھری ہوئی چیزیں۔ یہ سب مل کر نسائی لمس کا جو احساس پیدا کرتے تھے اسے شارل اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا تھا۔

یہ قرأت میری مکارتھی کی ہے۔ فلابیر نے تو کمرے میں صرف چیزوں کا بیان کیا ہے۔ فلابیر ایما کے حسن کا بیان قاری کے لیے نہیں کرتا۔ یہ تو سستی ناولوں کے لکھنے والے ہوتے ہیں جو قاری کو گدگدیاں کرنے کے لیے اپنی چکنی چپڑی عورتوں کا بیان، چٹخارے دار زبان میں کرتے ہیں۔ فلابیر کے یہاں تو ایما کو ہم شارل کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ حسن کا جو اثر شارل پر ہوتا ہے اسے فلابیر ہم تک پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے۔

افسانہ کی ہیئت کو نظر انداز کر کے محض افسانہ کے پلاٹ یا کہانی سے معنی اخذ کرنے کے نتائج کیسے غلط نکل سکتے ہیں اس کی عبرت ناک مثال منٹو کے افسانے ''پانچ دن'' پر ممتاز شیریں کا تبصرہ ہے۔ ممتاز شیریں سے صحیح معنی میں ہمارے یہاں فکشن کی تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ افسانہ کی بڑی زیرک اور دراک نقاد تھیں۔ منٹو پر ان کے مضامین نے ہماری ذہنی تربیت میں جو رول ادا کیا ہے اس کا قرض چکانے کا شاید یہ طریقہ آپ کو پسند نہ آئے کہ ان کی تعبیرات میں اسقام ڈھونڈے جائیں۔ لیکن اہم نقادوں کے اسقام کا مطالعہ فی نفسہٖ ان سے ذہنی یگانگت کی علامت ہے پھر بڑے فن کاروں کے متعلق بڑے نقادوں کی غلط تعبیرات کو بھی لوگ صحیح رایوں اور صائب فیصلوں کا مقام دیتے ہیں۔ اس لیے ان کی تصحیح ضروری ہے۔ میری کوشش یہ ہے کہ میں دیکھوں کہ کون سے غلط تنقیدی رویے نقاد کو غلط فیصلوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ ''پانچ دن'' کے متعلق ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

> ''چنانچہ افسانہ ''پانچ دن'' اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیبوں نے پرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں صریحاً غلط اقدار قائم کی ہیں۔ ''پانچ دن'' کا پروفیسر جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، یہ محسوس کر کے کہ وہ کس قدر ریاکار رہا ہے۔ مرنے سے پہلے ریاکاری کا نقاب اُتار پھینکتا ہے اور آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ، جسے گو اس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری دق بھی بخش

> جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہم کنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی۔ اس افسانہ کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردعمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مرجاتا۔ بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھے اور ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو، جسے زندہ رہنے کا پورا حق تھا، ہمیشہ کے لیے ایک مہلک بیماری میں مبتلا کر جائے۔" (منٹو۔ نوری نہ ناری، صفحہ ۱۲۹)

اگر ممتاز شیریں نے صرف کہانی کے تاثر کی بجائے افسانہ کے پورے فارم اور اس کی تکنیک کو نظر میں رکھا ہوتا تو انھیں پتہ چلتا کہ بارہ صفحہ کے اس افسانہ کا نصف سے زائد حصہ تو اس سینی ٹوریم کی نذر ہو گیا جہاں سکینہ پروفیسر کا بخشا ہوا دق لے کر آتی ہے اور مرجاتی ہے۔ مرنے سے قبل وہ افسانہ نگار کے سامنے پروفیسر کی کہانی بیان کرتی ہے۔ پروفیسر نے اپنے دل کی بات سکینہ کو بتائی اور وہ بات یہ تھا کہ اس کی زندگی سراسر جھوٹ تھی۔ وہ نیک اور شریف ہونے کا دکھاوا کرتا تھا لیکن اندر سے عورت کے لیے ترستا تھا۔ اس کے مرنے کے بعد اس کی طالبات کہیں گی کہ پروفیسر کتنا اچھا آدمی تھا۔ ان کی مدد کرتا تھا لیکن وہ یہ بات کبھی نہیں جانیں گی کہ وہ ان کے جوان جسموں کی طرف کیسی کشش محسوس کرتا تھا۔ سکینہ کو اس نے پناہ دی ہے اور سکینہ سمجھتی ہے کہ پروفیسر کیسا فرشتہ سیرت آدمی ہے لیکن سکینہ کو خبر نہیں کہ وہ اسے چھپ چھپ کر کیسی خواہش مند نظروں سے دیکھا کرتا ہے۔ پروفیسر کی یہ باتیں سن کر سکینہ خود کو پروفیسر کے سپرد کر دیتی ہے۔ پروفیسر زندگی میں پہلی بار عورت کے جسم سے ہم کنار ہوتا ہے۔ وہ سکینہ سے کہتا ہے "سکینہ میں لالچی نہیں۔ زندگی کے یہ آخری پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمھارا شکرگزار ہوں" اور چند ہی دنوں بعد مرجاتا ہے۔

یہ اعتراف پروفیسر کسی کے سامنے نہیں کر سکتا سوائے سکینہ کے اور سکینہ یہ بات کسی کو نہ بتاتی اگر وہ قریب المرگ نہ ہوتی۔ مرتے وقت آدمی اپنے دل کے سب راز بتا دیتا ہے اگر موقعہ ملے، اور سکینہ کو سینی ٹوریم میں افسانہ نگار سے گفتگو کرنے کا موقعہ ملتا ہے۔ افسانہ نگار سینی ٹوریم میں اپنے ایک دوست کیا طرآیا ہے جس کی بیوی تپ دق کی آخری منزل میں ہے۔ سینی ٹوریم میں موت کی حکمرانی ہے۔ لوگ ٹپاٹپ مرتے ہیں۔ لاشیں جلائی جاتی ہیں اور افسانہ نگار نہایت پژمردہ ہے۔ اس وقت سکینہ پروفیسر کی کہانی سناتی ہے۔ گویا موت کچھ بھی نہیں لوگ مرتے ہی رہتے ہیں۔ اصل چیز تو زندگی ہے اور زندگی کی قدر اس بات میں نہیں کہ آدمی کتنا جیا بلکہ اس بات میں ہے کہ وہ کیسا جیا۔ آدمی کا مارنا کچھ نہیں لیکن ایک جائز فطری خواہش کا مارنا بڑا قتل ہے۔ اس کی سزا خود آدمی کو اپنی زندگی میں مل جاتی ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ "پانچ دن" جو افسانہ کا عنوان ہیں جو افسانہ کی اساس ہیں اور جو پروفیسر کی زندگی کا حاصل ہیں، ان کا ذکر افسانہ میں پانچ سطروں میں بھی نہیں ہوا۔ ان کے متعلق پروفیسر صرف اتنا کہتا ہے۔

"یہ پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمہارا شکرگزار ہوں۔" پورے افسانہ کی تکنیک پروفیسر کے اس اعتراف کو پہنچنے کے لیے ہے۔ افسانہ منٹو نے لکھا ہے لیکن بطور افسانہ نگار کے وہ پروفیسر کے اس اعتراف تک پہنچ نہیں سکتا تھا۔ اسے اس سیکس ٹوریم میں پہنچنا پڑا جہاں سکینہ آئی ہوئی تھی۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں "بہتر ہوتا اگر وہ مردانی ریا کاری کو ساتھ لے کر مر جاتا۔" لیکن اس صورت میں افسانہ وجود ہی میں نہیں آتا۔ افسانہ کا جنم ہی ریا کاری کے اعتراف سے ہوتا ہے اور افسانہ کی تھیم ریا کاری نہیں بلکہ عورت کے جسم کو ترسی ہوئی روح کی سیرابی ہے۔ سیرابی کا اعتراف مرد اس عورت کے سامنے ہی کرتا ہے جس نے اس کی زندگی کی پیاس بجھائی اور یہ اعتراف کتنے کم لفظوں میں ہے۔ "میں لالچی نہیں ہوں۔" اس سے زیادہ کچھ بھی کہا ہوتا تو خود سکینہ کو یہ بات بتانے میں پس وپیش ہوتا۔ یہ خود آگہی اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ آدمی جنسی جذبہ کی طاقت، سرمستی اور احتیاج سے تو واقف ہے لیکن وہ کیا معنی اور کیا قدر رکھتی ہے۔ اس کا اسے شعور نہیں۔ "پانچ دن" جنس کی معنویت اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ خاطر نشان رہے کہ یہ افسانہ جنس کے نشاط کا، میتھون کا بدن کے نشہ کا افسانہ نہیں۔ معنویت اور قدر شخصی تجربہ کی ذریعہ ہی قائم کی جاتی ہے۔ اور پروفیسر جو چند لفظ کہتا ہے اس میں معنویت اور قدر کا احساس آجاتا ہے۔

اب خود سکینہ کی کہانی لیجیے جس سے ممتاز شیریں کو گہری ہمدردی پیدا ہوگئی ہے۔ سکینہ زندگی کی پامالی اور رائگانی کی ہولناک تصویر ہے۔ وہ قحطِ بنگال میں بچ گئی۔ کلکتہ سے لاہور آئی کوٹھے سے بھاگی تو بھوکی پیاسی خستہ حال پروفیسر کے گھر کا دروازہ کھلا دیکھا تو اندر گھس گئی اور کھانے پر ٹل پڑی۔ پروفیسر کے یہاں چند مہینوں میں ہی اس پر نکھار آجاتا ہے، اور پروفیسر کی نامرادی کی کہانی سن کر وہ اس کی زندگی کو سیراب کرتی ہے۔ اب مر رہی ہے تو اس احساس کے ساتھ کہ اس کی رائگاں زندگی بھی کسی کے کام آئی اور جس کے کام آئی وہی اس کی زندگی کا پہلا اور آخری سہارا تھا، اس کا محسن تھا جسے خود اپنے مرنے کا غم نہیں۔ اس پر نقاد کی اشک باری لاحاصل ہے۔

اور افسانہ میں پروفیسر تو مرنے والا تھا۔ سکینہ کی موت بھی ضروری تھی تاکہ کچھ نہ بچے، نہ عیار زندگی، نہ جیسی زندگی، نہ رائگاں زندگی، بچ جائیں تو وہ پانچ دن جس میں زندگی اپنی تکمیل کو پہنچی۔ یہ پانچ دن افسانہ کے عنوان کے مانند ستاروں کے جھرمٹ کی طرح وقت کی پہنائیوں میں چمکتے نظر آئیں۔ جنس یہاں جبلت کی سفاکی اور جبریت سے بھی بلند ہوگئی ہے۔ وہ روحانی بن گئی ہے جس کے آگے اب کوئی تمنا باقی نہیں۔ روح کی اڑان کا یہ تجربہ مکتی اور موکش کا تجربہ ہے جو آدمی کو پرم آنند کے تجربہ سے دوچار کرتا ہے۔ جنس ہمارے تمام اخلاقی اور سماجی سرد کاروں سے بلند، زندگی اور موت سے بھی ماورا، عظیم فطرت کی ایک صفت بن گئی ہے۔ چوں کہ آدمی عظیم فطرت ہی کا ایک جزو ہے اس لیے وہ فطرت کے اس عظیم تجربہ کو جان سکتا ہے۔

اکثر ایسا ہوتا ہے کہ نقاد کی تفہیم تو درست ہے لیکن تعبیر کے وقت وہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے یا ایسے خیالات کا اظہار کرتا ہے جو نہایت لطیف پیرایہ میں افسانہ کی اصل حقیقت کو بدل دیتے ہیں۔ منٹو کے افسانہ "ہاسط" کے متعلق ممتاز شیریں کے اس بیان کو دیکھیے:

"انسان ضبطِ نفس سے ایک روحانی بلندی حاصل کرتا ہے۔ وہ اصول پرستی اور پاک بازی کی خاطر جسمانی لذتوں کو قربان کر سکتا ہے اور اپنی فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پاکر بلند ہو سکتا ہے، نیکی اور ضبطِ نفس سے انسان

کو روحانی کیف ملتا ہے۔ بے راہ روی اور گناہ کا احساس انسان کو ایک مسلسل روحانی کرب و اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے۔ منٹو نے اپنے آخری دور کے ایک افسانے "باسط" میں انسان کو اس شبیہ میں دکھایا ہے۔"

اس کے بعد ممتاز شیریں "پانچ دن" کے پروفیسر کا ذکر کرتی ہیں۔ پچھلے صفحات میں اس سلسلہ میں پیش کردہ محترمہ کے اقتباس میں آپ نے نوٹ کیا ہوگا کہ وہ عورت سے ہم کناری کے واقعہ کو گناہ کے لفظ سے یاد کرتی ہیں۔ ان کی فکر کا میلان اب اس طرف ہے کہ آدمی گناہ کی ترغیب پر قابو پاتا اور ضبط نفس سے کام لیتا تو روحانی بلندی کو پہنچ سکتا ہے۔ جس کی مثال "باسط" ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ منٹو کو ویسے بھی گناہ اور ضبط نفس اور فطری حیوانی جبلتوں پر فتح حاصل کرنے اور روحانی بلندی اور روحانی کیف پانے میں کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ وہ انسان کی جائز فطری خواہشوں کے قتل کو بڑا جرم سمجھتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ جنسی گھٹن سے انسانی فطرت اور نفسیات میں بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔ وہ ان ماہرین نفسیات کا ہم خیال ہے جو ارتفاع جنسی کو بھی ایک طرح کی جنسی گھٹن ہی سمجھتے ہیں۔ "پانچ دن" کے پروفیسر نے کوئی گناہ نہیں کیا۔ وہ زندگی بھر ضبط نفس کرتا رہا اور اپنی ذات سے جھوٹ بولتا رہا۔ عورت سے ہم کنار ہو کر وہ سچائی کو پہنچا۔ "پانچ دن" کی غلط تفہیم پر تعمیر کردہ جوان تصورات کا حامل ہوگا مثالی ہوگا مثلاً دوستووسکی کی ناولوں میں برورز کاراموزوف کا آلیوشا اور ایڈیٹ کا پرنس مشکن جو یسوع مسیح کی شبیہ ہیں۔ منٹو کی حقیقت پسندی کسی نوع کے آئیڈیلزم کو پسند نہیں کرتی۔ لہٰذا "باسط" کی روحانی بلندی ضبط نفس سے حاصل کردہ نہیں ہے۔ منٹو "باسط" میں روحانی بلندی نہیں بلکہ من کا چوکھا پن دیکھتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح وہ "خورشٹ" میں من کا میلا پن دیکھتا ہے۔ باسط کے جیسا دوسرا کردار اگر دیکھنا ہو تو وہ ہے بیدی کے افسانہ "من کی من میں رہی" کا مادھو جس سے کسی دوسرے کا دکھ دیکھا نہیں جاتا۔ یہاں بھی وہی من کا چوکھا پن ہے۔ فرق صرف عمر کا ہے۔ باسط میں شباب کی تمازت ہے۔ مادھو میں ڈھلتی ہوئی شام کی ملائمت۔

باسط نوجوان لڑکا ہے۔ جس کی ابھی ابھی شادی ہوئی ہے اس کی دلہن پیٹ میں کسی کا پاپ لے کر آئی ہے، اس پاپ کو باسط کی نظروں سے چھپانے کے لیے یہ لڑکی کیسی کیسی تکلیفوں سے گزری ہوگی یہی خیال باسط کو اس سے گہری ہمدردی کی طرف مائل کرتا ہے۔ باسط نہ صرف حرام میں اسقاط کی نشانیوں کو اپنے ہاتھوں سے صاف کرتا ہے بلکہ اپنی بیوی کو خبر بھی ہونے نہیں دیتا کہ وہ اسے کس راز کو جان گیا ہے۔ اس کی ماں اس صدمے سے مر جاتی ہے تو اس کا غم بھی خاموشی سے برداشت کر لیتا ہے۔ باسط میں جو بھی روحانی پاکیزگی ہے وہ فطری اور جبلی ہے اور کسی ضبط نفس، اصول پرستی اور حیوانی جبلتوں پر فتح کا نتیجہ نہیں۔ ایسی کوئی کش مکش افسانہ میں نہیں اور انسانی دکھ کی طرف باسط کا ردعمل انسانی ہے جو سماجی انسان کی اخلاقیات سے بلند ہے۔ وہ جو دکھ اور تکلیف میں ہو اس سے ہمدردی کی جاتی ہے، اس کے اعمال کا حکم نہیں بنا جاتا۔

اس افسانہ میں منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ طرز عمل جو ایک پیغمبر، مہاتما اور ولی کو زیب دے اسے ایک نا تجربہ کار اور معصوم نوجوان میں دکھایا ہے۔ اس کی نیکی اس کی ہے اور اس کے کردار کا اضطراری عمل، گویا باطن کی پاکیزگی اور معصومیت محض اکتسابی نہیں بلکہ کچھ لوگوں میں فطری بھی ہوتی ہے۔ قدرت چنگیز و ہلاکو کو پیدا کر سکتی ہے

تو باسط اور مادھو کو بھی پیدا کر سکتی ہے جن کی سرشت میں ہی انسانی دردمندی کا اتھاہ سمندر موجزن ہوتا ہے۔ وہ ولی یا سنت بنے بغیر انسان کی فطری پاکیزگی کا علامیہ ہوتے ہیں۔ گنگوتری کے شیتل جل کی مانند، آلائشوں سے پاک۔۔۔۔۔ ممتاز شیریں سے تعبیر میں بہت ہی نازک اور باریک تسامح ہوا ہے۔ وہ BEING کے افسانہ کو BECOMIGN کا افسانہ سمجھ بیٹھیں۔ یہ فروگزاشت بتاتی ہے کہ تعبیر کا کام پل صراط پر چلنے کا نام ہے۔

تعبیر تشریح اور تجزیہ معنی خیز اسی وقت بنتا ہے جب فن پارے میں معنوی تہہ داری ہو۔ غواص معانی چھلے پانیوں میں غوطہ نہیں لگاتے۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں معنوی گہرائی نہیں ہوتی نقاد تعبیر کا کام پیرا فریز سے نکال لیتے ہیں۔ دراصل افسانہ کے رموز و علائم کو سمجھنے سمجھانے کا کام تعبیر کو حیرت خیز اور ہوش ربا انکشاف کا جوہر عطا کرتا ہے۔ ایسی ناقدانہ تعبیریں ایک تخلیقی تجربہ کا لطف رکھتی ہیں۔ ایسی تنقیدوں کی زبان بھی حساس، تخیلی، استعاراتی ہوتی ہے۔ اچھی تعبیراتی تنقید ذکر عیش نصف عیش کے مصداق پیرا فریز کا شکار ہوئے بغیر افسانہ کی باز آفرینی کی مسرتوں سے سرشار بنتی ہے۔

ہیئتی تنقید جو تعبیر کا حسن اور تجزیہ کا دست رکھتی ہے، تنقید کی اعلیٰ ترین قسم ہے، ہر نقاد اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے کہ فن پارے کے حسن کا راز کیا ہے۔ چونکہ کوئی جواب آخری نہیں ہوتا، اس لیے فن پارے پر اعلیٰ ترین اور جامع ترین مضمون بھی حرف آخر نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ ادب کے شاہکاروں کے لیے ہر نسل اپنے بہترین ناقدانہ دماغوں کو تفہیم، تجزیہ اور تحسین کے لیے وقف کرتی ہے۔ ناقدانہ گفتگو فن پارے میں دل چسپی کو ماند پڑنے نہیں دیتی اور فن پارہ ایک تسلسل کے ساتھ تنقید کو سرگرم گفتار رکھتا ہے۔

تعبیراتی تنقید کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں نقاد کے علم، بصیرت اور ذہانت کا استعمال چونکہ اس کی ذات سے بھی عظیم تر چیز یعنی فن پارے کے لیے ہوتا ہے تو اس میں نمائش علم اگر ہے تو بھی اتنی ناگوار معلوم نہیں ہوتی۔ علم کی روشنی اس کرن میں بدل جاتی ہے جو معنی کے موتی کو روشن کرتی ہے۔ البتہ نقاد کو چوکنا رہنا چاہیے کہ کہیں اس کی تنقید علم کی تلوار سے معنی کی پھانس نکالنے کا عمل نہ بن جائے۔ مثلاً شفق کا ایک افسانہ ہے جس میں ایٹم بم کی تباہ کاری کی تمثیل ہے۔ اس افسانہ کے تجزیہ میں قمر رئیس نے ایٹم بم کی بناوٹ اور اس کی تباہ کاری پر ایک نہایت ہی سائنٹفک قسم کا مضمون لکھ ڈالا۔ یہ مضمون شفق کے افسانہ پر ایک بم ہی کی طرح گرا ہے۔ افسانہ کا دور دراز تک پتہ نہیں، اس سے تو بہتر تھا کہ پروفیسر صاحب افسانہ کی کمزوریوں کا ذکر کرتے کم از کم افسانہ کمزور ہی سہی اپنی ٹانگوں پر تو کھڑا نظر آتا۔

اس سلسلہ میں ROSAMIND TUVE کی کتاب A READING OF GEORGE HERBERT کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ یہ کتاب اس بات کا بہت ہی اچھا ثبوت ہے کہ ادب کو تشریح کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب حالات بدلتے ہیں اور تہذیبی اور مذہبی علامتیں اور عقائد اپنے معنی کھو دیتے ہیں تو ترسیل معنی کی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ جارج ہربرٹ کا تعلق میٹافزیکل شاعروں سے ہے جو ملٹن کے بعد منصۂ شہود پر آئے۔ جارج ہربرٹ کی شاعری مذہبی شاعری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ ذاتی طور پر مجھ جیسے لامذہب کو بھی اس کی شاعری نے اتنے شدید طور پر متاثر کیا ہے کہ اس کے لیے میرے دل میں وہی محبت اور

عقیدت کا جذبہ ہے، جو ایک سالک راہ کو اپنے روحانی مرشد سے ہوتا ہے۔

اس کی ایک نظم ہے SACRIFICE جدید قاری کو یہ نظم ذرا مشکل سے سمجھ میں آتی ہے کیوں کہ نظم کی امیجری اور استاروں کا ماآخذ قدیم عیسائی ICONOGRAPHY ہے۔ روزامنڈ توو ے نے اس نظم کی تفسیر میں بائبل، بائبل کی تفاسیر، نیز جی، لاطینی اور مقامی زبانوں سے گیتوں، عہد اور کیرول، وعظوں اور عبادت کی کتابوں، عہد وسطی کے ڈراموں، کلیسا کے دریچوں کی رنگین تصویروں، مخطوطات کے سنہرے مرقعوں اور WOODCLTS کے نمونوں کے مطالعہ کے ذریعہ وہ پوری مذہبی، ثقافتی اور ذہنی فضا تعمیر کردی جس کی تلمیحات، عقائد اور استعاروں سے اس نظم کا تانا بانا بنا تھا۔ قاری یہ باریک باتیں نہیں جانتا تھا جو روزامنڈ کو پڑھنے کے بعد وہ جان اور جو نظم کی تفہیم کے لیے ناگزیر تھیں کہ عہد وسطی میں موسیٰ اور نوح عیسیٰ ہی کے ٹائپ ----- من و سلویٰ کا من EUCHARIST کا ابتدائی نقش ہے۔ (یعنی من وہی چیز ہے جس سے کتھولک عبادت میں وہ روٹی تیار کی جاتی ہے جو عیسائی عقیدے کے مطابق عیسیٰ کا بدن ہے) ----- ہوئے آدم کی پسلی نکال کر اس حوا کی تخلیق مترادف ہے "مصلوب عیسیٰ کے بدن میں ----- بھونکنے اور مقدس لہو کے بہنے سے اور خلد بریں کا وہ شجر جس کا پھل چکھ کر آدم نے ----- گناہ کیا تھا۔ اسی درخت کی لکڑی سے وہ صلیب بنائی گئی جس کا پھل مصلوب عیسیٰ کا زخمی بدن تھا۔

ہمارے یہاں ایسی تشریحات کی مثالیں بہت کم ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ POETIC CONCIET جو میٹا فزیکل شاعروں کا امتیازی وصف ہے۔ ہمارے شعری مزاج کا جزو نہیں۔ لیکن اس قسم کی تنقید کے کچھ اچھے نمونے افسانوں کے تجزیوں میں مل جائیں گے۔ افسانوں کے بھرپور اور جامع تجزیے جدید اُردو تنقید کا ایک اہم اور نمایاں ----- ہے۔ منٹو، بیدی، انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے افسانوں کے وہ تجزیے جو ----- محمد عمر میمن، شمیم حنفی اور ابوالکلام قاسمی نے کیے ہیں عالمانہ تنقید کے اچھے نمونے ہیں۔ راقم الحروف نے بیدی کے افسانہ "یوکلپٹس" کے تجزیہ میں ایک کیتھولک کالج میں اپنی ----- سالہ ملازمت کے دوران حاصل کیے گئے عیسائی مذہب کے علم کو ٹھکانے لگانے کی کوشش کی ہے۔

اس موقع پر ومسٹ اور بیرڈزلی کے رجحان ساز دو مضامین INTENTIONAL اور AFFECTIVEFALLACLES کا ذکر ضروری ہے جنھوں نے تعبیراتی تنقید پر گہرے اثرات ڈالے۔ ان مضامین پر تفصیل سے گفتگو ہونی چاہیے جس کی یہاں گنجائش نہیں۔ سردست تو ان مضامین سے جو منفی اثر پیدا ہوا ہے اس کا تذکرہ منظور ہے۔ اس منفی اثر کا تعلق فن کار کی شخصیت، سوانح اور ارادے کا تعبیر اور تنقید کے وقت کس حد تک استعمال جائز ہے، اس سے ہے۔ اس معاملہ میں مذکورہ نقادوں کے تصورات نے جو سخت گیری پیدا کی اسے بعد کی ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید نے شدید تر بنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب سے ادیب ہی، فن سے فن کار ہی اور افسانہ سے افسانہ نگار ہی بے دخل ہو گیا۔ میں اس سلسلہ میں صرف اتنا عرض کروں گا کہ تمام تنقیدی نظریات کی مانند یہ نظریات بھی اضافی ہیں، مطلق نہیں۔ تصورات کو ممنوعات اور مکروہات نہیں سمجھنا چاہیے کہ نقاد تعبیر کی چوکی پر بیٹھے تو ہاتھ میں گنگا جل لے کر قسم کھائے کہ فن کار کی سوانح اور شخصیت کو چھو کر بھرشٹ نہیں ہوگا۔ فن کار کو اس طرح

عاق کرنے کے پیچھے مجھے تو ایک ناپاک ارادہ کام کرتا نظر آتا ہے کہ نقاد خود تعبیر کے زور پر افسانہ کا گاڈ فادر بن جائے۔ ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ افسانہ، افسانہ نگار کے وجود کی گہرائیوں سے جنم لیتا ہے اور افسانہ کے اسلوب اور آہنگ کی نازک ترین لرزشوں میں اس کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے۔ پچھلے صفحات میں منٹو کے افسانوں پر بحث میں اس کی شخصیت سے جو استفادہ کیا گیا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے۔ سنا ہے کہ حسرت موہانی نے بدھ مذہب کے متعلق کہا تھا کہ یہ وہ عجیب مذہب ہے جسمیں خدا ہی کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ساختیات بھی وہ نظریۂ فن ہے جس میں فن کار ہی کا کوئی مقام نہیں متن کا مطالعہ عالم کثرت کا مطالعہ ہے جو وحدت یعنی خالق کے تصور کے بغیر فساد نظر کا باعث بن سکتا ہے۔

اب جب کہ اسلوب میں تصوف کے اکتارے پر چھیڑے ہوئے استعاروں کا آہنگ پیدا ہو چلا ہے تو کیوں نہ میں اپنے تعبیر کے خیال کی دھر پد دھمار کو مذہب ہی کی تان پر ختم کروں،

لوقا کی انجیل میں ایک حکایت بیان ہوئی ہے:

"پھر اس نے (یسوع نے) بعض لوگوں سے، جو اپنے پر بھروسہ رکھتے تھے، یہ تمثیل کہی کہ دو شخص ہیکل میں دعا کرنے گئے۔ ایک فریسی دوسرا محصول لینے والا۔ فریسی کھڑا ہو کر اپنے جی میں یوں دعا کرنے لگا کہ اے خدا! میں تیرا شکر کرتا ہوں کہ میں باقی آدمیوں کی طرح ظالم، بے انصاف، زنا کار یا اس محصول لینے والے کی مانند نہیں ہوں۔ میں ہفتہ میں دو بار روزہ رکھتا ہوں اور اپنی ساری آمدنی پر "دو یکی" دیتا ہوں لیکن محصول لینے والے نے دور کھڑے ہو کر اتنا بھی نہ چاہا کہ آسمان کی طرف آنکھ اٹھائے بلکہ چھاتی پیٹ پیٹ کر کہا کہ اے خدا! مجھ گنہگار پر رحم کر۔ میں تم سے کہتا ہوں کہ یہ شخص دوسرے کی نسبت راست باز ٹھہر کر اپنے گھر گیا کیوں کہ جو کوئی اپنے آپ کو بڑا بنائے گا وہ چھوٹا کیا جائے گا اور جو اپنے آپ کو چھوٹا بنائے گا وہ بڑا کیا جائے گا۔"

بعض عیسائی مفکرین کا کہنا ہے کہ لوقا نے یہ حکایت بیان تو کی ہے لیکن اس کی معنوی اہمیت کا شاید اسے بھی بہت احساس نہیں تھا۔ بعد میں آنے والے مفکرین نے اس حکایت کی تفسیر کی اساس پر عیسائی تھیولوجی کے چند کلیدی تصورات کی تعبیر کی۔ ایک طرف راست روی کا پندار ہے۔ دوسری طرف گم کردہ راہی کا انفعال۔ وہ جسے اپنے اعمال نیک پر اعتماد ہے اس سے کہیں زیادہ وہ جو اپنے گناہوں کے باعث آسمان کی طرف آنکھ اٹھانے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا اور نظریں جھکائے رحم کی بھیک مانگتا ہے اس پر خدا رحمت برساتا ہے۔

عیسائی مذہب کے رحمت خداوندی کے آفاق گیر تصور کی تعبیر میں اس حکایت کی تعبیر اور تفسیر کا بڑا حصہ

رہا ہے۔ دراصل تعبیر اور تفسیر ہی مذاہب کی شریعتوں اور فلسفوں کی اساس رہی ہیں۔ اسی سبب سے مذہبی تعبیر HERMANAUTICS جدید ادبی تعبیرات کے نظریات پر گہرا اثر ہے۔ یہ ایک الگ موضوع ہے۔ جس پر گفتگو کی یہاں گنجائش نہیں۔

ہمارے بیسیوں افسانوں میں ایسے معنیاتی رموز پنہاں ہیں کہ اگر ژرف نگاہی اور صحیح تنقیدی طریقۂ کار کے ذریعہ افسانہ کی ساخت اور بافت کا تجزیہ کیا جائے اور معنیاتی اشاروں کی تشریح تفسیر اور تعبیر کی جائے تو وہ نہ صرف زندگی کے اسرار کو بے نقاب کریں گے بلکہ ادب اور آرٹ کی ماہیت اور فکشن کے متعلق وہ علم عطا کریں گے جو ان کے بارے میں خلا میں نظریہ سازی سے حاصل نہیں ہوتا۔

افسانہ: بحیثیتِ صنفِ ادب

ایم خالد فیاض

ادبی تاریخ پر نظر ڈالیں تو اصناف کی شکست و ریخت اور نشو و نشو نما کا عجب تماشا دکھائی دیتا ہے۔ اپنے اپنے ادوار میں پرشکوہ اصناف آنے والے ادوار میں، وقت کے سامنے اپنی بے دست و پائی کے باعث کس طرح فنا کے گھاٹ اترتی رہیں اور دوسری طرف نئی نئی اور ابتدائی دنوں کی کم مایہ اصناف کس طرح بالیدہ ہو کر مائل بہ عروج ہوتی رہیں، یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ یہ حقیقت روشن ہے کہ ادبی تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف اصناف ایک طرف دم توڑتی رہی ہیں تو دوسری طرف جنم لیتی رہی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ بعض اصناف پیدا ہونے کے کچھ ہی عرصہ بعد یعنی شیر خوارگی کے عالم میں مرتی دیکھی گئی ہیں اور بعض نے ایسی بھرپور زندگی پائی اور پھلی پھولیں کہ ایک زمانہ ان کا معترف ہوا، یہ الگ بات کہ آخر کار فنا ان کا بھی مقدر ٹھہرا۔ مطلب یہ کہ اصناف کی زندگی، وقت اور حالات کے تقاضوں پر منحصر ہوتی ہے۔ کوئی صنف جب تک وقت کے تقاضوں کو نبھاتی ہے، زندہ رہتی ہے اور جب اس میں ان تقاضوں کا ساتھ دینے کی قوت و طاقت نہیں رہتی، فنا کے گھاٹ اتر جاتی ہے۔ وقت کسی صنف سے کوئی رعایت برتنے پر راضی نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی صنف کے تاریخی کارناموں کو خاطر میں لاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ دنیائے ادب کی بڑی بڑی اصناف مثلاً رزمیہ، داستان، تمثیل، مثنوی وغیرہ اپنے وجود کو قائم نہ رکھ سکیں۔ ناول کو جدید عہد کا رزمیہ کہہ کر رزمیہ کی اہمیت کا احساس تو دلایا جا سکتا ہے لیکن اپنی تمام تر تاریخی اہمیت کے باوجود آج رزمیہ لکھا نہیں جا سکتا۔ مولانا روم کی "مثنوی معنوی" کو دنیا کے عظیم ادب میں تو جگہ دی جا سکتی ہے مگر آج اس طرز پر مثنوی لکھنے کا خیال پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ اساطیر اور داستانوں پر جارج فریزر اور لیوی اسٹراس جیسے مفکرین تحقیقی کام کر کے ان کی نئی معنویت تو اجاگر کر سکتے ہیں مگر داستان کی صنف کو رواج نہیں دے سکتے۔ آج کون سی صنف تخلیقی امکانات کا اظہاریہ بن سکتی ہے اس کا تعین وقت اور مخصوص عہد کرتا ہے۔

دوسری طرح ہم یہ بات یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ آج جو صنف زندہ ہے وہ ضرور وقت کے کسی نہ کسی تقاضے اور ضرورت کو نبھا رہی ہے۔ پھر یہ بھی خاطر نشان رہے کہ ایک وقت اور ایک مکان میں صرف ایک ہی صنف حیات نہیں ہوتی۔ ایک زمان اور ایک مکان کے باوجود متعدد اصناف سانس لے رہی اور زندگی کر رہی ہوتی ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ کوئی ایک صنف تن تنہا، زمان و مکان کے تمام تقاضوں کو نبھا سکے۔ قدیم عہد میں کوئی ایک آدھ مثال ہو تو ہو جب اس قدر پیچیدہ انسانی روابط اور کشاکشِ حیات کے مظاہر ابھی وقوع پذیر نہیں ہوئے تھے، ورنہ آج کے اس عہد میں کوئی سی بھی ایک صنف زندگی اور اس کے تمام متعلقات پر محیط ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی کیوں کہ ہر صنف کا ایک دائرہ کار ہوتا ہے، اس سے باہر یا اس سے ماورا اس کی رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ اس لیے یہ کہا جا

سکتا ہے کہ جو صنف زمان و مکان کے جس عہد میں زندہ ہے اس کی جگہ کوئی اور صنف نہیں لے سکتی چاہے اس کا دائرہ کار اس سے کتنا ہی بڑا یا چھوٹا کیوں نہ ہو۔

افسانہ (مختصر افسانہ) کی بحیثیت صنفِ ادب اہمیت کا اندازہ ہم اسی بنیاد پر لگا سکتے ہیں اور دیگر اصناف میں، جو اپنے دائرہ کار میں بے شک افسانہ سے بڑی اصناف ہیں، افسانہ کے وجود کا جواز فراہم کر سکتے ہیں۔ یہ کہنے میں کوئی ممانعت نہیں کہ افسانہ، شاعری یا ناول کی جگہ نہیں لے سکتا مگر یہ کہنے میں بھی کوئی باک نہیں کہ شاعری اور ناول بھی افسانہ کی جگہ لینے سے معذور ہیں۔ یہ درست ہے کہ انسان کی جن جذباتی اور احساساتی ضرورتوں کو شاعری پورا کر سکتی ہے اور ناول جس فریم میں تعقلاتی اور واقعاتی پہلوؤں کو اجاگر کر کے تسکین کا سامان فراہم کر سکتا ہے، افسانہ اس کا دعویٰ دار نہیں ہو سکتا۔ مگر افسانہ اپنے فریم میں انسان کی جس جمالیاتی حظ کا اہتمام کرتا ہے اور بیک وقت جس طرح اس کے احساساتی اور تعقلاتی پہلوؤں کو شدت سے متاثر کرتا ہے، شاعری اور ناول دونوں اس اعجاز سے محروم ہیں۔ اور اسی لیے یہ کہا گیا کہ "افسانہ کا خود اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ ناول نہیں ہوتا"۔(۱) اور یہ بات ہر صنف پر صادق آتی ہے۔ ہم یہ بھی کہ سکتے ہیں کہ ناول کا خود اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ افسانہ یا ڈراما نہیں ہوتا۔ یا فکشن کا اپنا وجود اس نکتہ میں ہے کہ وہ شاعری نہیں ہوتا وغیرہ وغیرہ۔

فکشن کی اصناف ہونے کے ناتے افسانہ کا تقابل ناول سے ضرور ہوتا ہے اور ہونا بھی چاہیے کہ تقابل ہی وہ ذریعہ ہے جس سے کسی صنف کی تعریف، اس کی حدود اور اہمیت کا تعین کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے لیکن تقابل کرتے وقت وہ ناقدین جو معرکہ آرائی پر اتر آتے ہیں اور کسی ایک کی فتح اور کسی دوسرے کی شکست کو ہی تقابلی مطالعے کا ماحصل سمجھتے ہیں، وہ اصناف کے ساتھ بڑی زیادتی کرتے ہیں۔ تقابل، تفہیم کا وسیلہ ہے، دو اصناف کے درمیان جنگ و جدل اور معرکے کی فضا قائم کرنا اس کا مطالعاتی منصب ہرگز نہیں ہے۔ تقابلی مطالعے سے دو اصناف (یا دو شعرا یا دو ادب وغیرہ) میں افتراک و اشتراق کی جملہ صورتیں سامنے لائی جاتی ہیں اور پھر ان دو اصناف کی اپنی اپنی حدود اور دائرہ کار کا تعین ہوتا ہے جو صنف کی تفہیم اور تعریف کرنے میں معاونت کرتا ہے۔

افسانہ کے بارے میں بڑی دیر تک یہ خیال رہا کہ یہ ناول کی تصغیری صورت ہے یا اس کی ارتقائی شکل ہے اور اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ ابتدا میں لکھنے والوں کے ہاں افسانہ بیچ بیچ ناول ہی کی ایک مختصر شکل تھا اور سوائے اختصار کے اس میں اور ناول میں فنی سطح پر اور کوئی فرق نہیں تھا۔ لیکن جلد ہی افسانہ نے اپنے خد و خال وضع کر لیے اور ناول کے بہت قریب ہونے کے باوجود بہت دور ہو گیا۔ اس نے زندگی کے ایسے پہلوؤں سے اپنے تعلق کو استوار کیا جنہیں وسعت اور پھیلاؤ سے کوئی نسبت نہیں لہٰذا اختصار میں بھی معنویت کی دنیا ئیں سمو دینا اور کچھ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہہ دینا افسانے کے فن کی بنیادی خصوصیت ٹھہری۔

افسانہ، ناول کے مقابلے میں زندگی کے ایسے پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جو اپنی معنویت مختصر کینوس پر ہی اجاگر کر سکتے ہیں اور یہی وہ نکتہ ہے جس پر غور اور توجہ کی ضرورت ہے کیوں کہ یہی بات ناول کی موجودگی میں افسانے کے وجود کا بنیادی جواز ہے۔ زندگی کے کچھ اسرار اور حقیقتیں ایسی ہیں جو صرف افسانہ کی صنف کی صورت میں ہی منکشف ہوتی ہیں، دوسری اصناف اور ہیئتیں ان کے اظہار کے لیے مناسب پیرایہ اختیار نہیں کر سکتیں۔

اگر ناول کو افسانے پر محض اس حوالے سے فوقیت دی جائے کہ اس کا کینوس زیادہ وسیع ہے، جس کی وجہ سے کرداروں کا ہجوم، واقعات کی کثرت اور زمان و مکان کی وسعت نظر آتی ہے تو پھر ہمیں یہ ماننا ہوگا کہ نسیم حجازی کے ناول، چیخوف کے مختصر افسانوں پر فوقیت رکھتے ہیں اور ہم اس بنیاد پر کہہ سکتے ہیں کہ نسیم حجازی، چیخوف سے بڑے فن کار ہیں لیکن یہ بات کس قدر مضحکہ خیز ہے اس کا اندازہ کرنا مشکل نہیں۔ یہاں یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ایک تیسرے درجے کے ناول نگار کا پہلے درجے کے افسانہ نگار سے تقابل کر کے اپنی مرضی کے مطابق نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کی جارہی ہے لیکن اس سے اتنی بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ محض کسی صنف کے کینوس کا پھیلاؤ اس میں اس وقت تک بڑے پن کا باعث نہیں بنتا جب تک اسے برتنے والا فن کار بڑا نہ ہو۔ بہر حال ہم ایک دوسری مثال کی طرف آتے ہیں۔ گورکی کو لیجیے، جس کی شہرت بطور ناول نگار کسی شک وشبہ سے بالا ہے اور ''ماں'' اس کی شناخت مانا جاتا ہے، کیا بطور افسانہ نگار اس کی اہمیت کا انکار کیا جاسکتا ہے؟ جن لوگوں نے اس کا افسانہ ''ایک عورت اور چھبیس مرد'' پڑھ رکھا ہے وہ خوب اچھی طرح جانتے ہیں کہ یہ افسانہ گورکی کے ناول ''ماں'' سے کسی طور کم درجہ کی تخلیق نہیں بلکہ اگر ہم غور کریں تو شاید ''ماں'' فنی سطح پر دوستوفسکی کے ناولوں ''جرم و سزا'' اور ''ایڈیٹ''، ٹالسٹائی کے ''جنگ اور امن''، فلابیئر کے ''مادام بوواری''، ہرمن میلول کے ''موبی ڈک''، ہنری جیمز کے ''اے پورٹریٹ آف اے لیڈی'' اور گارشیا مارکیز کے ''تنہائی کے سو سال'' جیسے ناولوں کا مقابلہ نہ کر سکے لیکن اس کا یہ افسانہ ''ایک عورت اور چھبیس مرد'' دنیا کے کسی بھی افسانہ کے مقابل رکھا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ سارتر، کامیو، کافکا اور ہرمن ہیسے جیسے فن کار موجود ہیں جنھوں نے کامیاب ترین ناول لکھنے کے باوجود افسانے لکھے اور انہیں صرف ان کے منہ کے ذائقہ کی تبدیلی کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا کیوں کہ اگر آپ کافکا کے ''دی ٹرائل'' کے کردار ''K'' کے ذکر کے بغیر جدید فکشن پر بات نہیں کر سکتے تو اس کے افسانہ ''میٹا مورفوسس'' کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک کامیاب ناول نگار کی وہ کون سی ضرورت ہے جو اس سے افسانہ لکھواتی ہے؟ وہ کیا بات ہے جو ''یولی سیز'' لکھنے والے ناول نگار (جیمز جوائس) سے ''ڈبلنرز'' کے افسانے لکھواتی ہے؟ جو کامیو کو ''آؤٹ سائیڈر'' اور ''طاعون'' پر اکتفا کرنے نہیں دیتی اور وہ افسانے لکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے؟ ''ایک عورت اور چھبیس مرد'' میں کیا بات ہے جو ''ماں'' میں نہیں ہو سکتی؟ ناول میں اگر سب کچھ بیان ہو سکتا ہے، زندگی اگر تمام تر وسعتوں کے ساتھ سما سکتی ہے، طرح طرح کے کردار اکٹھے ہو سکتے ہیں تو ناول نگاری پر عبور رکھنے والے تخلیق کاروں کو افسانہ کی ضرورت کیوں؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ جو بات افسانے کی صنف میں ادا ہو سکتی ہے وہ ضخیم صنف ہونے کے باوجود ناول میں ادا نہیں کی جاسکتی۔ ناول ہم پر جو حقیقتیں اور دنیائیں منکشف کرتا ہے اور جس مجموعی تاثر کو ابھارتا ہے اس کی اہمیت اپنی جگہ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ناول اس حقیقت کو بیان کرنے یا اس تاثر کو ابھارنے سے قاصر ہے جو افسانہ ابھار سکتا ہے۔ ''ایک عورت اور چھبیس مرد'' میں زندگی اور انسانی نفسیات کی جس حقیقت کو جس انداز سے آشکار کیا گیا ہے وہ ناول میں ممکن ہی نہیں۔ موپساں کے ''نیکلس'' میں جو باریک نکتہ بجھایا گیا ہے وہ ناول کے فارم میں اظہار پا ہی نہیں سکتا۔ موپساں تو خیر افسانہ نگار ہی تھا، گورکی اگر اپنے اس افسانے کو ناول کی شکل دینے کی کوشش کرتا تو اس بات سے وہ بھی آگاہ تھا کہ بات نہیں بن سکتی تھی۔ لہٰذا ہم اگر ایک

طرف دوستوئیفسکی، ٹالسٹائی، ترگنیف، فلابیئر، بالزاک، ہرمن میلول، گارشیا مارکیز، ہنری جیمز اور جیمز جوائس جیسے ناول نگاروں کی تخلیقات سے روشنی لیتے ہیں تو دوسری طرف موپساں، چیخوف، کیتھرین مینسفیلڈ، ایڈگر ایلن پو، او ہنری، ہاتھورن جیسے مختصر افسانہ نویسوں سے بصیرت حاصل کرتے ہیں اور اسی لیے دنیا کے ادب میں ہمیں گورکی، کافکا، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، ورجینیا وولف، سارتر، کامیو اور ہرمن ہیسے جیسے فن کار ملتے ہیں جو بیک وقت ناول نگاری اور افسانہ نویسی سے کام لیتے ہیں کیوں کہ وہ اس بات کا ادراک رکھتے ہیں کہ ہر دو اصناف کے اپنے تقاضے ہیں اور جو تقاضا ایک صنف پورا کرسکتی ہے، وہ دوسری نہیں کرسکتی۔ ہمارے ہاں اس کی بڑی مثال پریم چند کا ''کفن'' ہے۔ پریم چند نے جو انکشاف ''کفن'' میں کیا ہے وہ ''گئودان'' میں نہیں ہوسکتا تھا۔

اسی لیے افسانہ اور ناول بہت سے فنی عناصر کے اشتراک کے باوجود الگ الگ اصناف ادب ہیں اور ان دونوں میں فرق محض ضخامت یا حجم کا نہیں ہے بلکہ مزاج کا فرق ہے جو افسانہ کو افسانہ اور ناول کو ناول بناتا ہے کیوں کہ بہت سے ایسے ناول ہیں جو مختصر دورانیے پر محیط ہوتے ہیں اور بہت سے ایسے افسانے ہیں جو کائنات کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اصل میں افسانہ اختصار کی پابندی کرتا ہے اور اختصار کا تعلق اب ضخامت کی کمی سے نہیں رہا بلکہ اصطلاحی معنی میں:

> ''اب اختصار کا مطلب یہ ہوگیا ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی بات کو ایجاز کی حد تک پہنچایا ہے یا نہیں؟ کیا تمام غیر ضروری افراد، مکالمات اور کوائف چھانٹ دیے گئے ہیں اور صرف وہ ہی افراد باقی رہ گئے ہیں جن کی موجودگی مطلوبہ تاثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے؟۔۔۔ یہاں یہ بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس غایت کو حاصل کرنے میں افسانہ نویس نے ضروری اجزا تو فراموش نہیں کردیے؟''(۲)

اس میں شک نہیں کہ اختصار اور تاثر کی شدت وہ بنیادی اوصاف ہیں جو فنی سطح پر ناول اور افسانہ کے درمیان خط فاصل کھینچتے ہیں کیوں کہ افسانہ میں جو اختصار، کساؤ اور گٹھاؤ ہوتا ہے وہ بالعموم ناول میں نہیں ہوتا۔ (ناول میں بھی ایک طرح کا اختصار ہوتا ہے خاص طور پر جدید ناول اختصار کی طرف مائل ہے، جس پر بحث آگے آئے گی۔) پھر یہ کہ ''افسانہ کے اختتام پر کسی خیال، فکر، تجربہ یا جذباتی رد عمل کی جو نمود ہوتی ہے اور اس نمود کے نتیجے میں جو تاثر سامنے آتا ہے، یہ سب کچھ ناول میں مفقود ہوتا ہے۔''(۳) چوں کہ افسانے کا اختصار اس کے موضوع اور تاثر کی شدت کو بڑھانے کا موجب ہوتا ہے لہٰذا لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے افسانہ نگار کے لیے یہ ضروری ہوتا ہے کہ وہ کوئی لفظ، کوئی واقعہ، کوئی کردار، کوئی مکالمہ؛ اضافی، غیر ضروری اور غیر متعلقہ افسانہ میں شامل نہ ہونے دے، جس سے طوالت کا احساس ہو۔ اختصار کی اس صفت کو ارسطو نے المیہ اور رزمیہ کے درمیان فرق کرتے ہوئے بھی سراہا تھا۔ وہ لکھتا ہے:

> ''مجتمع اثر سے بہت لطف حاصل ہوتا ہے لیکن طولانی اور بہت زیادہ وقت لینے والے اثرات سے اتنا لطف نہیں حاصل ہوسکتا۔ مثلاً اگر سوفوکلیز کے

ڈرامے 'اے ڈی پس' کے طول کو 'ایلیڈ' کے برابر بڑھا دیا جائے تو اس میں وہ لطف نہیں رہے گا'' ۔ (۴)

یہاں ارسطو سے یہ سوال ضرور پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر ''ایلیڈ'' کی طوالت کو ''اے ڈی پس'' کے برابر گھٹا دیا جائے تو کیا اس میں لطف رہے گا؟ مطلب یہ ہے کہ طوالت کی کمی بیشی کا تعین صنف کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ ارسطو جس طول کو ''اے ڈی پس'' کے لیے بے لطفی کا باعث سمجھ رہا ہے وہ ''ایلیڈ'' یا کسی اور رزمیہ کے لیے ناگزیر اور باعثِ لطف ہے یعنی طوالت جب کسی تقاضے کو نبھانے کے لیے ہو تو فنی طور پر وہ قابلِ اعتراض نہیں ہوتی اور نہ بے لطفی کا باعث بنتی ہے اور اگر اس سے لطف نہیں آتا تو یہ اس صنف کا قصور نہیں، آپ کی بدمزاقی کا ثبوت ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ''آننا کارینینا'' میں تفصیلات کا بیان بے لطف ہے۔ اگر کوئی ان تفصیلات کا ناول کے اصل واقعات سے نامیاتی رشتہ تلاش کرنے سے قاصر ہے تو یہ قصور اس کا ہے۔ یعنی ناول میں تفصیلات یا طوالت غیر ضروری نہیں ہوتی، وہ اپنا جواز رکھتی ہے۔ (یہاں فنی سطح کے بڑے ادبی ناولوں کی بات ہو رہی ہے۔) ناول کی وسعت اور موضوع کے پھیلاؤ کا تقاضا ہوتا ہے کہ ایسی تفصیلات بیان کی جائیں جو ناگزیر ہوں۔

افسانہ (مختصر) کے فن کا انیسویں صدی کے آخر میں آغاز ہوا اس لیے اس کے آغاز کا سرا صنعتی انقلاب کے ساتھ جڑتا ہے، جس نے انسانی صورت حال کو بدل کر رکھ دیا تھا۔ ایک خیال یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کی وجہ سے زندگی میں جو تیز رفتاری آئی اور اس کی وجہ سے وقت کی کمی کا جو احساس پیدا ہوا اس نے مختصر افسانہ کے فن کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ ولیم بوائڈ کے خیال میں:

> ''مغرب کی نشاۃ ثانیہ کے ماحصل میں جو صنعتی انقلاب وارد اور ارتقا پذیر ہوا اس کے نتیجے میں اور بالخصوص نچلے متوسط طبقے میں شرح خواندگی بڑھی، ساتھ ہی ان کی اساسی حیوانی و نفسانی ضرورتوں کو پورا کرنے کے بعد خوش وقتی (اور روحانی بالیدگی) کے لیے دن کے چوبیس گھنٹوں میں جو وقت بچا اس میں ناول جیسے طویل بیانیہ کے لیے نہ تو دل جمعی میسر آ سکتی تھی اور نہ وقت'' ۔ (۵)

اس خیال کو ایک حد تک درست کہا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ صحیح ہے کہ انیسویں صدی کے آخر تک انسان، صنعتی انقلاب کی وجہ سے کافی مصروف ہو گیا تھا اور اس کے پاس فرصت کے لمحات اب بہت کم تھے اس لیے اس کی جمالیاتی اور فنی تسکین کے لیے ایسی اصناف کا پیدا ہونا ضروری بھی تھا کہ جن میں زیادہ وقت صرف نہ ہو اور اسی صورت حال میں مختصر افسانے کی بنیاد بھی رکھی گئی لیکن ہم یہ بھی فراموش نہیں کر سکتے کہ اگر ایک طرف صنعتی انقلاب نے انسان سے فرصت کے لمحات چھین لیے تو دوسری طرف اس نے انسان کے مزاج کو بھی بدلا، اس کی ضروریات، اس کے تقاضوں کو بھی متاثر کیا اور اس انسان کے تجربات میں جو تنوع آیا، اس کی نظر میں جو وسعت پیدا ہوئی اور زاویۂ نظر میں جو تبدیلی آئی اس نے نئی نئی اصناف کو تخلیق کرنے میں زیادہ اہم کردار ادا کیا۔ اور صرف نئی اصناف کو ہی تخلیق نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود اصناف میں ہیئت اور اسلوب کے نئے نئے تجربے کیے گئے اور

انہیں نئے سانچوں میں ڈھالا گیا۔ اختصار اگرچہ افسانے کے ساتھ مشروط ہو گیا کیوں کہ یہ اس کا سبب الاسباب تھا لیکن اگر ہم غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس دور کی تمام اصناف، اختصار کو اپناتی دکھائی دیتی ہیں۔ اب "برادرز کرامازوف"، "ایڈیٹ"، "آنا کارینینا" اور "وار اینڈ پیس" جیسے ضخیم ناول لکھنے کا رواج نہ رہا بلکہ "آؤٹ سائیڈر"، "دی فال"، "دی ویوز"، "لائٹ ہاؤس"، "دی ٹرائل" اور "الکیمسٹ" جیسے مختصر ناول منصۂ شہود پر آنے لگے۔ یوں بھی اگر ہم "کہانی" کی ابتدا سے آج تک کی ارتقائی صورتوں پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ یہ بتدریج اختصار کی طرف مائل رہی ہے اور اس کے پیچھے انسان کی تہذیبی اور تمدنی زندگی کا ہاتھ ہے۔ جیسے جیسے انسان دشت و دریا کی وسعتوں اور فطرت کی آزاد فضاؤں کو چھوڑ کر تہذیب و تمدن کے حصاروں میں سمٹتا گیا ویسے ویسے کہانی کا کینوس اور قد بھی چھوٹا ہوتا گیا۔

بہر حال اس جدید اور صنعتی عہد میں ناول ایک طرف، شاعری میں بھی طویل اصناف ناپید ہونے لگیں اور مختصر اصناف جلوہ گر ہوئیں۔ غرض یہ کہ اختصار اس دور کا مجموعی تخلیقی رویہ قرار پایا۔ ان اصناف نے بدلتی ہوئی زندگی کے تقاضوں کے تحت نہ صرف "اختصار" کو ہی لازمہ بنایا بلکہ پرانی اور نئی اقدار کی کش مکش، پرانے رشتوں کی شکست و ریخت، نئے رشتوں کی سطحیت اور زندگی کی بڑھتی ہوئی پیچیدگی کو بیان کرنے کا ایک وسیلہ بھی جانا۔ مختصر افسانہ نے اس زندگی کے نوع بہ نوع تجربات اور انسانی زندگی کے جذبات و احساسات میں سے ان کا انتخاب کر لیا جن کا شاعری یا ناول اظہار کرنے سے قاصر نظر آئے کیوں کہ ناول اور شاعری کی متعدد اصناف اختصار کے باوجود اپنی بنیادی شعریات اور فنی لوازمات کے تابع رہیں جس کی وجہ سے وہ کئی ایسے نئے تجربات اور احساسات کو گرفت میں لینے اور ان کا احاطہ کرنے سے معذور تھیں جنھیں زیادہ بہتر انداز میں افسانہ بیان کر سکتا تھا، کیوں کہ افسانہ کی شعریات اسی دور کی مرتب کردہ تھی۔ لہٰذا ناول اور افسانہ میں فرق انسان کے World View کا فرق نہیں ہے جیسے کہ ناول اور داستان میں ہے۔ افسانہ اور ناول میں فرق انسانی تجربوں اور حقیقتوں کی مختلف نوعیتوں کے بیان کا ہے، اور اسی لیے افسانہ نے اپنی نئی شعریات اور اصول وضع کیے۔ ہمیں افسانہ کو اس تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔ لہٰذا وہ ناقدین جو افسانہ کو "فسانہ" کی پرانی روایت سے جوڑتے ہیں، ان کی بات سے اتفاق مشکل ہے۔ روایت کے تسلسل اور کچھ عناصر کا اثر اپنی جگہ مگر حقیقت یہ ہے کہ افسانہ فنی حیثیت سے ایک بالکل نئی ادبی صنف ہے، ایک جدید فن ہے اور جدید زندگی کا اظہاریہ ہے۔ اس لیے ہمیں الزبتھ بووین کی اس رائے سے قطعاً انکار نہیں جو اس نے اپنی کتاب The Faber Book of Modern Stories کے پیش لفظ میں رقم کی ہے کہ "افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوار ہے"۔(۲)

اب سوال یہ بھی ہے کہ افسانہ کا یہ جدید فن کیا ہے؟ اس کی نوعیت کیا ہے؟ ہم کن معنوں میں افسانہ کے فن کو جدید قرار دے رہے ہیں؟ اس کے لیے چیخوف کا ایک اقتباس دیکھنا ضروری ہے۔ یہ اقتباس اس کے ایک خط کا ہے جو اس نے ایک افسانہ نگار کی کہانیوں پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا تھا۔ وہ لکھتا ہے:

> "تمہارے افسانوں میں وہ جامعیت نہیں ہے جو چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا ڈالے۔ تمہارے افسانوں میں ہنرمندی بھی پائی جاتی ہے، ذہانت اور ادبی

احساس بھی۔ لیکن ان میں آرٹ بہت کم ہوتا ہے۔۔۔۔ایک پتھر سے چہرہ
بنانے کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام حصے کاٹ کر پھینک دیے
جائیں، جو چہرہ نہیں ہیں"۔(۷)

اب اگر غور کریں تو چیخوف دو باتیں بالکل واضح کرتا ہے۔ایک تو یہ کہ افسانہ چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا دینے کا فن ہے اور دوسرا یہ کہ غیر ضروری اور غیر متعلقہ اجزا کو الگ کرنا تا کہ جو چیز زندہ کی گئی ہے اس کے خدوخال بالکل واضح نظر آئیں۔ اسی لیے تمام ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اختصار اور وحدت تاثر افسانہ کے بنیادی عناصر ہیں جن کے بغیر افسانہ کی شناخت ممکن نہیں۔ چاہے کسی افسانہ میں پوری کائنات کیوں نہ سما جائے اگر اس نے جامعیت کے ساتھ اسے سمویا ہے اور تاثر کی وحدت کو مجروح ہونے نہیں دیا تو وہ افسانہ ہے۔اور سب سے بڑی بات یہ کہ بظاہر وہ غیر معمولی باتیں، اشیا، حرکات، معاملات وغیرہ جنھیں معمول میں قابل اعتنا نہ سمجھا جائے، افسانہ نگار ان کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور نہ صرف متوجہ ہوتا ہے بلکہ انہیں غیر معمولی بنا کر ان کی اہمیت کو منوا لیتا ہے اور شاید اسی لیے ہنری جیمز افسانے کو "خوب صورت، چمک دار، تیز اور نمایاں ہیرا" (۸) تصور کرتا ہے۔لہٰذا کچھ ناقدین جب افسانہ کو ادب اور آرٹ میں ہی شامل نہیں سمجھتے تو حیرت ہوتی ہے۔مثلاً محمود ہاشمی لکھتے ہیں:

"ان دنوں افسانہ مختصر ہو یا طویل، یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں
آتا۔ ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری، موسیقی کا، لیکن یہ
افسانہ بے چارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کے چکر میں
پڑا پس رہا ہے"۔(۹)

اور شمس الرحمن فاروقی تو افسانہ کو بہت سی وجوہ کی بنا پر فروعی، چھوٹی اور غیر اہم صنف ادب قرار دیتے ہیں اور ان میں سے ایک وجہ وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ:

"بڑی صنف سخن وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے۔افسانے کی
چھوٹائی یہی ہے۔اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہو سکیں۔ایک
آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا اور بس"۔(۱۰)

جب کہ دوسری طرف ایسے ناقدین بھی ہیں جو ناول کو بھی آرٹ میں شامل نہیں کرتے اور یہاں وجہ اس کے کینوس کی وسعت بن جاتی ہے اور وہ یوں کہ فنون لطیفہ کے اصول وضوابط ناول کی طوالت کے باعث اس پر بہت کم منطبق ہوتے ہیں۔ اسی لیے ورجینیا وولف جیسی ناول نگار جو خود بھی ناول کے میدان میں مختلف تجربات کرتی رہی اور اس کی ہیئت اور اسلوب میں انقلابی تبدیلیاں لاتی رہی حتیٰ کہ اس کے دور کے دوسرے ناول نگار بھی اس صنف میں نئے نئے تجربات کرتے رہے، لکھتی ہے:

"یوں تو ناول نے اپنے ارتقا میں انسان کے ہزاروں معمولی احساسات
جگائے ہیں لیکن ایسے سلسلہ کو آرٹ سے وابستہ کرنا فعل عبث ہے۔۔۔۔
آج کا کوئی نقاد یہ نہیں کہہ سکتا کہ ناول فن کی ایک شاخ ہے اس لیے اس کا

فنی جائزہ لینا چاہیے۔"(۱۱)

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا واقعی افسانہ اور ناول؛ آرٹ اور فن، حتیٰ کہ محمود ہاشمی کے بقول ادب میں بھی شامل نہیں ہیں؟ اور اگر افسانہ اور ناول ادب نہیں ہیں تو پھر یہ کیا ہیں؟ جواب یہ ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ ناول اور افسانہ فن بھی ہیں اور ادب بھی لیکن انہیں فن اور ادب سمجھنے کے لیے کچھ باتوں کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ اصل میں جب نئی اصناف معرضِ وجود میں آتی ہیں تو آرٹ، فن اور ادب کی تعریفیں بھی نئی وضع کرنی پڑتی ہیں۔ اگر پرانی تعریفوں میں تبدیلی نہیں کی جائے گی تو آنے والی اصناف واقعی آرٹ یا ادب نہیں کہلا سکیں گی۔ اسی طرح جب ہر صنف کو ایک ہی صنف کے معیار یا پیمانے سے ناپا جانے لگے تو بھی یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ اس لیے یہ جاننے کے لیے کہ نئی صنف، ادب ہے یا نہیں یہ ضروری ہے کہ ایک تو پرانے پیمانوں کی بجائے نئے پیمانے وضع کیے جائیں اور دوسرا یہ کہ ہر صنف کا پیمانہ اس صنف کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یعنی اس صنف کے اندر سے تشکیل دیا جائے۔ پھر ہی یہ طے کیا جا سکتا ہے کہ نئی صنف، ادب یا فن ہے یا نہیں۔

محمود ہاشمی کا ابھی ذکر ہوا جو افسانہ کو ادب یا خالص ادب میں شمار نہیں کرتے (یہ خالص ادب کی اصطلاح بھی خوب ہے جو بتاتی ہے کہ ایک ادب ناخالص بھی ہوتا ہے مگر اس ناخالص ادب کی تعریف ہم کیا کریں گے؟) لیکن وہ اپنے اسی مضمون میں دوسری جگہ بڑی آسانی سے افسانہ کو ادب مان لیتے ہیں۔ پہلے سوزن لینگر کا وہ اقتباس دیکھیں جس کو بنیاد بنا کر محمود ہاشمی نے افسانہ کو "خالص" ادب کی حدود سے باہر کیا ہے۔ سوزن لینگر لکھتی ہے:

> "میرا خیال ہے کہ افسانہ مخصوص طور پر ادب نہیں ہے اس کا منبع بالکل مختلف ہے، اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے حقائق ہوتے ہیں۔ البتہ یہ ادب سے قریب ضرور ہے، چوں کہ اس کا بیان، اس کا تجرباتی تجزیہ اور رخِ نظر، ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن مزاجاً فرق بھی ہے اور عام طور پر اس کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے تسلسل سے عاری ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق مصوری اور فنِ تعمیر سے ہے، اسی طرح افسانہ بھی تخلیقی ادب کے متعلقین میں تو ہے لیکن خالص ادب نہیں ہے"۔(۱۲)

اسی بنیاد پر پہلے محمود ہاشمی، ترقی پسند افسانہ نگاروں کی خوب خبر لیتے ہیں جب کہ بحث تو صنف افسانہ سے ہونی چاہیے تھی مگر گرفت میں لیا گیا ترقی پسند افسانہ، اس طرح معلوم ہو گیا کہ محمود ہاشمی کے نزدیک افسانہ نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ، ادب اور فن کے زمرہ سے خارج ہے کیوں کہ آگے چل کر ممتاز شیریں، قرۃ العین حیدر اور دیگر جدید افسانہ نگاروں کو "تخلیقی افسانہ نگار" ثابت کرتے ہیں اور اس سارے معرکے میں وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ انہوں نے اپنی بات کا آغاز کہاں سے کیا تھا۔ بہر حال اتنا ہے کہ وہ جدید افسانہ نگاروں کے تناظر میں افسانہ کی تخلیقی اور فنی حیثیت تسلیم ضرور کر لیتے ہیں۔ یوں ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ ابتدا میں انہوں نے جو مفروضہ قائم کیا تھا وہ محض ترقی پسند افسانہ نگاروں کے خلاف محاذ آرائی کی تیاری تھی جس کے لیے سوزن لینگر کی مدد بھی حاصل کر لی گئی تھی۔

دوسری طرف شمس الرحمن فاروقی تو خیر افسانہ کو کبھی ناول سے بھڑاتے ہیں تو کبھی جا شاعری کے مقابل کھڑا کرتے ہیں اور پھر خود ہی یہ کہنے لگتے ہیں کہ "تیری یہ اوقات کہاں کہ تو شاعری کے مقابل کھڑا ہو سکے یا ناول کا سامنا کر سکے۔" اور بے چارہ افسانہ، فاروقی کے رعب اور دبدبہ کے آگے کانپتا ہوا یہ بھی نہیں پوچھ سکتا کہ حضور شاعری کے سامنے کھڑا ہونے کی جسارت میں نے کب کی تھی، آپ ہی مجھے زبردستی گھسیٹ لائے اور شاعری کے مقابل کھڑا کر کے قد و قامت کی چھوٹائی بڑائی کا شوق فرمانے لگے۔

افسانہ پر فاروقی کے اعتراضات پر سب سے اہم اعتراض یہ کیا جا سکتا ہے کہ آخر افسانہ یا فکشن کو شاعری کی کسوٹی پر ہی کیوں پرکھا جائے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ ہر صنف شاعری کے پیمانے پر پوری اترے؟ کیا زمان و مکان سے ماورا ہونے کی اہلیت ہی ہر صنف کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے؟ اور یہ ہی خصوصیت ہر صنف کے لیے لازم ہے؟ کیا زمان و مکان کی پابند اصناف کی اپنی کوئی ادبی حیثیت نہیں؟ اور کیا ہمارا یہ بیان و قیع ہو سکتا ہے کہ جس طرح فکشن یا افسانہ زمان و مکان کی پابندی کرتا ہے، شاعری نہیں کرتی لہٰذا شاعری، افسانہ کے مقابلے میں کم تر صنف ہے؟ یقیناً نہیں۔ کیوں کہ ایک صنف کے قدری پیمانوں سے دوسری صنف کی قدر و قیمت متعین کرنا کسی طور درست تنقیدی رویہ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ افسانے کی صنف میں بھی تجربات کی رنگارنگی دیکھی جا سکتی ہے (ہاں اگر ان تجربات کی مقدار، شاعری میں تجربات کی مقدار سے کم ہو تو افسانہ ضرور قصوروار ہے) حتیٰ کہ یہ الزام فاروقی کے سر ہی ہے کہ انہوں نے اپنے جریدہ "شب خون" میں افسانوی تجربات کی لے کو "کھیل تماشوں" کی حد تک بڑھا دیا تھا۔ دوسرا یہ کہ افسانہ میں شاعرانہ اوصاف بھی پائے جاتے ہیں، لیکن افسانہ، مکمل شاعری بن جائے، اس سے وہ انکاری ہے۔ کیوں کہ اس کی کچھ اپنی صنفی خصوصیات اور ضروریات بھی ہیں جنہیں نبھانے کی اسے بہر حال آزادی ہے۔ لیکن اس کی جامعیت، رمزیت، اشاریت جیسے عناصر اسے شاعری کے قریب ضرور کرتے ہیں اور فکشن کی زبان تخلیقی بھی ہوتی ہے لیکن ان تمام خصوصیات کو افسانہ یا ناول اپنے انداز اور سلیقے سے برتتے ہیں۔

اصل میں تخلیقی حسیت کے اظہار کا وسیلہ الفاظ ہوتے ہیں لیکن یہ درست ہے کہ ادبی نثر اور شعر میں الفاظ کا استعمال مختلف نہج سے ہوتا ہے۔ نقادوں کے ایک گروہ کا موقف یہ ہے کہ تخیل اور الفاظ کے مخصوص استعمال کے نتیجے میں شعری فن پارہ کی ایک منفرد ہیئت وجود میں آتی ہے جو اسے نثری فن پارہ سے برتر بناتی ہے۔ جب کہ دوسرے نقادوں کا کہنا ہے کہ اعلیٰ درجہ کی تخلیقی صلاحیت کسی بھی صنف میں بلند پایہ فن پاروں کو جنم دے سکتی ہے۔

اگر ہم تجربہ کو ادب اور فن کی اہم قدر جانتے ہیں تو ہر وہ صنف جو تجربہ بیان کرتی ہے اور یوں کچھ حقیقتوں کو منکشف کرتی ہے وہ ادب کے ذیل میں آتی ہے۔ کیا افسانہ، تجربہ کا اظہار اور بیان نہیں؟ اگر اس سوال کا جواب ہاں میں ہے تو افسانہ، ادب بھی ہے اور فن بھی۔ ہاں یہ تجربہ پوری زندگی پر بھی محیط ہو سکتا ہے اور زندگی سے متعلق ایک لمحہ پر بھی، لیکن افسانے میں پیش کیا گیا یہ تجربہ، بصیرت افروز ہوتا ہے۔ یہ نکتہ افسانے کی انفرادیت کے بارے میں بہت وقیع ہے اور آصف فرخی کا یہ بیان بھی جو وہ جیمز جوائس کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"افسانہ انکشاف اور آگہی کا ایک منور لمحہ ہے جو کوندے کی طرح لپکتا ہے،

پھر نظر سے اوجھل ہوتا ہے۔ زندگی کے روزمرہ عمل کے دوران بظاہر بہت معمولی، گھسے پٹے اشارے کنائے یا عام بات چیت کے دوران کوئی ایسی کیفیت ظاہر ہو جاتی ہے۔(Menifestation) جو اپنی اصل میں تقریباً روحانی ہے، اگرچہ اس کا تعلق مذہب سے نہیں، زندگی کے تجربے سے ہے۔ اس اچانک بصیرت کے لیے جوائس نے اپنی فنی (Epiphany) کی مسیحی اصطلاح استعمال کی، جو ان معنوں میں اب اپنے استعمال میں آفاقی بن گئی ہے"۔(۱۳)

ہم صنف افسانہ کو ادب اور فن کے زمرے سے خارج کرنے کا حق نہیں رکھتے اور نہ شاعری کی افسانہ پر یا افسانہ کی شاعری پر برتری ثابت کرنا ضروری ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ قصہ گوئی کا اوّل اوّل وسیلہ نظم تھی۔ سوچنے کی بات ہے کہ قصہ گوئی نے آخر نظم کا وسیلہ چھوڑ کر نثر کو ذریعۂ اظہار کیوں بنایا؟ وقت اور حالات کا وہ کیا تغیر تھا کہ قصہ گوئی نے اپنا بوجھ نثر کے کندھوں پر رکھ دیا؟ اس ضمن میں وارث علوی کا درج ذیل اقتباس قابل غور ہے۔ لکھتے ہیں:

"قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعۂ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کم زور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں زیادہ پیچیدہ، زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور عقلی کارنامے پیش کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی، نثر کے حوالے کر دیے۔ بیانیہ وسیلۂ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا۔۔۔(اور) جس قسم کا بیانیہ ناول میں پروان چڑھا وہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا"۔(۱۴)

لہٰذا اگر ہم اس حوالے سے بھی غور کریں تو نثر کی ان تخلیقی اصناف (افسانہ اور ناول) کی شاعری کے بالمقابل اہمیت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ یہاں وارث علوی کی بات میں اتنا اضافہ ضرور کرنا ہوگا کہ نثر کے محض زیادہ تجزیاتی اور عقلی ہونے کی صلاحیت نے ہی نثر کو اس قابل نہیں بنایا کہ وہ قصہ گوئی اور بیانیہ کی ذمہ داری اٹھا سکے بلکہ نثر یہ ذمہ داری اس وقت لینے کے قابل ہوئی جب وہ تخلیقیت کے وصف سے متصف ہوئی۔ یعنی بدلتے ہوئے حالات میں نثر نے اپنی تخلیقیت کی جو نمود کی اس کی بدولت وہ شاعری کا بوجھ اٹھانے اور رفتہ رفتہ اس کے مقابل اپنی اہمیت جتانے اور قدر و قیمت بڑھانے کے قابل ہوتی گئی۔

اب یہ سوال بھی اپنی جگہ موجود ہے کہ کوئی صنف بذات خود بڑی ہوتی ہے یا وہ ان تخلیق کاروں کے ہاتھوں میں آ کر بڑی بنتی ہے جو اس صنف کے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں؟ اور کیا محض تخلیق کاروں کا ہی کمال ہوتا ہے یا کسی مخصوص عہد کا بھی عمل دخل ہوتا ہے؟ ادبی اصناف کی تاریخ کا مطالعہ بہر حال یہ بتاتا ہے کہ

اصناف اسی وقت بام عروج پر پہنچیں جب ایک طرف انہیں بڑے تخلیق کار اور دوسری طرف موافق حالات میسر آئے۔ بعض نقاد اس ضمن میں صرف بڑے تخلیق کاروں کو ہی ضروری سمجھتے ہیں مثلاً بقول وارث علوی:

"ادبی تاریخ بتاتی ہے کہ اصناف سخن اسی وقت بڑی بنی ہیں جب انہیں تاجوران سخن نے اعلیٰ ترین تخلیقی سرگرمی کے لیے استعمال کیا ہے۔ ڈرامے کو ڈراما شیکسپیئر، شا، ابسن اور براخ نے بنایا"۔ (۱۵)

لیکن بڑے تخلیق کاروں کے ساتھ ایک خاص وقت اور مکان کی بھی برابر اہمیت ہے۔ کیوں کہ شیکسپیئر اگر یونان میں پیدا ہوتا اور ہومر کا ہم عصر ہوتا تو اس کی جینیئس رزمیہ پر صرف ہوتی اور غالب اگر ہندوستان کی بجائے انگلستان میں پیدا ہو جاتا تو عین ممکن ہے وہ ایک بڑا ڈراما نگار ہوتا۔

بہر حال افسانہ عہد جدید کی ایک اہم صنف ادب ہے اور حقیقت یہ ہے کہ "افسانہ بطور ایک فارم کے جب ایک ایسے تخلیقی تجربے کا ذریعۂ اظہار بنے جو دوسری اصناف سخن میں ڈھلنے سے انکاری ہو تو وہ اپنی ناگزیریت، ضرورت اور اہمیت منواتا ہے"۔ (۱۶) اور اسی لیے بے شمار فن کاروں نے اس صنف کی بنیاد پر دوسری "بڑی" اصناف کے فن کاروں کی ہم سری کی ہے۔ بلکہ اس صنف نے اپنے بنیادی وصف "اختصار" سے دیگر اصناف کو اس حد تک متاثر کیا ہے کہ وہ اسے اپنانے پر مجبور ہو گئی ہیں۔ اختصار، آج کی دنیا کا وہ بڑا تقاضا ہے جسے فنی سطح پر برتنے کا شعور مختصر افسانے نے دیا۔ لہٰذا اب ہمیں افسانہ کو ایسی تعریفوں کے چنگل سے نکالنا چاہیے جن میں بار بار اس کی قرأت کے دورانیہ کو ہی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ ایسی تعریفیں افسانہ کی بطور صنف ادب، وقعت کو بڑھانے میں معاون نہیں ہیں۔ اب افسانے کا مطالعہ اس نہج پر کرنا ضروری ہے جس سے بطور صنف ادب اس کی اہمیت واضح ہو اور اس کے لیے دوسری اصناف کی قدر و قیمت گھٹانے کی بھی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ "کوئی ایک صنف، ادب میں کسی دوسری صنف کو دباتی نہیں ہے، ادب کو زیادہ دولت مند بناتی ہے"۔ (۱۷)

حوالہ جات وحواشی

(۱) ابرتو سراوید: ''افسانہ بحیثیت صنف ادب''، مشمولہ ''ادب اور ادیب''، تالیف وترجمہ: فاخر حسین، لاہور، نگارشات، ۱۹۸۸ء، ص:۳۵

(۲) عابد علی عابد: ''اصول انتقاد ادبیات''، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء، ص:۵۲۵

(۳) جمیل اختر محبی، ڈاکٹر: ''فلسفۂ وجودیت اور جدید اردو افسانہ''، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء، ص:۱۲۱

(۴) ارسطو: ''فن شاعری'' (بوطیقا)، مترجم: عزیز احمد، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۳ء، ص:۱۰۲

(۵) بحوالہ صفات احمد علوی: ''افسانہ؟''، مشمولہ ''روشنائی'' (افسانہ صدی نمبر۔ حصہ اول)، کراچی، شمارہ: ۲۷، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء،

ص:۱۱۰

(۶) بحوالہ صغیر افراہیم، ڈاکٹر: ''اردو افسانہ: ترقی پسند تحریک سے قبل''، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۱ء، ص:۱۹

(۷) بحوالہ وہاب اشرفی: ''افسانے کا منصب''، مشمولہ ''اردو فکشن اور تیسری آنکھ''، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء، ص:۱۰

(۸) بحوالہ ایضاً، ص:۱۰

(۹) محمود ہاشمی: ''تخلیقی افسانہ کا فن''، مشمولہ ''اردو افسانہ: روایت اور مسائل''، مرتب: گوپی چند نارنگ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص:۴۷۳

(۱۰) فاروقی، شمس الرحمٰن: ''افسانے کی حمایت میں''، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء، ص:۳۰

(۱۱) بحوالہ وہاب اشرفی: ''افسانے کا منصب''، مشمولہ ''اردو فکشن اور تیسری آنکھ''، ص:۱۱

دوسری طرف ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا کہنا یہ تھا کہ ''ایک ناول نگار کے بطور، میں خود کو، کسی بھی اولیا سے، کسی بھی سائنس دان، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے، بالا تر سمجھتا ہوں۔ یہ سب زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں مگر ان اجزا کی سالم صورت کا ادراک نہیں رکھتے''۔ (دیکھیے: ''ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے''، مشمولہ ''فکشن۔ فن اور فلسفہ''، مترجم: مظفر علی سید، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء، ص: ۳۶)

(۱۲) بحوالہ محمود ہاشمی: ''تخلیقی افسانہ کا فن''، مشمولہ ''اردو افسانہ: روایت اور مسائل''، ص:۳۷۶تا۳۷۷

(۱۳) آصف فرخی: (مرتب)؛ ''۲۰۰۰ء کے بہترین افسانے''، مشمولہ ''الحمرا بہترین افسانے ۲۰۰۰ء''، اسلام آباد، الحمرا، ۲۰۰۱ء، ص:۷

(۱۴) وارث علوی: ''شاعری اور افسانہ''، مشمولہ ''بورژوا ژی بورژوا ژی''، دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۹ء، ص:۶۳

(۱۵) ایضاً: ''فکشن کی تنقید کا المیہ''، کراچی، آج، ۲۰۰۰ء، ص:۳۲

(۱۶) ایضاً، ص:۳۳

(۱۷) نارنگ، گوپی چند: ''خطبہ صدارت''، مشمولہ ''آزادی کے بعد اردو فکشن''، مرتبہ: ابوالکلام قاسمی، دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۰۱ء، ص:۲۰

افسانے کی شعریات

رضی مجتبیٰ

اس سے پہلے کہ میں افسانے کی شعریات پر بات کروں، میں یہ سمجھتا ہوں کہ افسانہ کیا ہوتا ہے اور شعریات سے ہماری کیا مراد ہے، اچھی طرح واضح ہو جانا چاہیے۔

یوں تو افسانے کی تعریف کئی جگہ پڑھی مگر کوئی جی کو نہیں لگی۔ اب کہیں بہت کھوجنے کے بعد افسانے کے بارے میں ایک معقول بات پڑھی ہے جس کو میں افسانے کی تعریف ہی کے طور پر استعمال کر رہا ہوں۔ محمد حسن عسکری صاحب کے مقالات کی پہلی جلد میں جو افسانے کی تعریف دی گئی ہے، وہ بھی سن لیجیے تا کہ مشرق اور مغرب دونوں میں افسانے سے متعلق جو تصور ہے، وہ واضح ہو جائے۔

محمد حسن عسکری نے اپنے مقالے میں افسانے کی تعریف کرنے والے تنقید نگاروں کے دو گروہ بتائے ہیں ایک وہ جو افسانے میں "کہانی" کے ہونے کو لازم سمجھتا ہے اور دوسرا وہ جس نے افسانے کی تعریف فرانس کے مشہور افسانہ نگار کے افسانوں کو بنیاد بنا کر کی ہے اور جس کے تحت افسانہ وہ ہوتا ہے جس میں کہانی کو بہت سلیقے سے لکھا جاتا ہے اور اختتام پر کہانی قاری کو حیرت زدہ کر دیتی ہے۔ آخر میں وہ لکھتے ہیں کہ افسانہ ایک ایسی عجیب و غریب چیز ہے جسے ادب کی ایک علاحدہ صنف تو مان لیا گیا ہے مگر اس کے بنیادی اصول ابھی تک طے نہیں ہو سکے، اسی لیے طرح طرح کے نظریات افسانہ نگاروں میں افسانے سے متعلق پائے جاتے ہیں۔ عسکری صاحب کہتے ہیں کہ افسانے کا میدان اتنا وسیع ہے کہ افسانہ نگار کو تجربے کی پوری آزادی حاصل ہے۔ افسانہ نگار پر وہ پابندیاں عائد نہیں ہوتیں جو دوسری قسم کے لکھنے والوں پر عائد ہوتی ہیں اور میرے خیال میں یہ آزادی ہی اس صنف کی جان ہے۔

Shromith Rimmon Kenan نے لکھا ہے narrative fiction (یعنی افسانے یا ناول) سے مراد فرضی یا خیالی واقعات کا سلسلہ ہے۔ اس تعریف میں، میں نے Narration (یعنی بیانیہ) کے لفظ سے جو مراد لی ہے وہ ایک تو یہ ہے کہ ابلاغ کا ایک ایسا عمل جس میں کوئی پیغام افسانے سے اس کے قاری تک پہنچ رہا ہو اور دوسرے یہ کہ جس زبان میں یہ پیغام دیا جا رہا ہو اس کی لسانی ہیئت کیا ہے؟ میرے خیال میں ان دو چیزوں سے افسانے میں اور دوسری اصناف جیسے فلم، رقص یا گونگے یا خاموش کھیل تماشے میں فرق طے ہو جاتا ہے۔

شعریات کی تعریف اس نے یہ کی ہے کہ لٹریچر کا ایک باضابطہ طریقے سے مطالعہ کرنا اس کی شعریات ہے۔ شعریات ایسے سوالات کا جواب دیتی ہے کہ لٹریچر کیا ہے؟ اور لٹریچر کن ہیئتوں میں پایا جاتا ہے؟ کسی بھی صنف ادب کی خصوصیت یا مخصوص رجحان کیا ہوتا ہے؟ کسی خاص شاعر کے فن یا زبان کے پیچھے کیا سسٹم کام کر رہا ہے؟ کہانی بنائی کس طرح جاتی ہے؟ کسی بھی ادبی تخلیق کے خاص پہلو کون سے ہوتے ہیں؟ ان کی ساخت یا ان کو

واضح کرنے میں فن کار کس تکنیک کو استعمال کرتا ہے؟ اور ادب پاروں یا ادبی متن میں وہ چیزیں کس طرح سموئی جاتی ہیں جن کو ہم غیر ادبی یا non literary سمجھتے ہیں؟ وغیرہ وغیرہ۔ اس تعریف سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ کس طرح بیانیہ فکشن اور دوسرے قسم کے فنون سے جدا نظر آتا ہے، جیسے شاعری سے یا کسی درسی متن سے۔ جیسے کہ اوپر کہا گیا کہ افسانہ، واقعات کی ایک کڑی کو بیان کرتا ہے۔ یہی اس کی خاص نشانی ہے۔

افسانے کی جو تعریف کی گئی ہے اس میں اس کے بنیادی اجزا یا عناصر کو بھی علیحدہ علیحدہ کر دیا گیا ہے، مثلاً افسانے میں شامل واقعات ان کا حرف و بیان کے ذریعے اظہار اور کہانی لکھنے یا سنانے کا ڈھنگ یا اسلوب۔ فرانسیسی افسانہ نگار اور ڈراما نویس Genet نے اس سلسلے میں تین اصطلاحات کا استعمال کیا تھا Histoire (استوار)، recit (ریسی) اور narration ہم اس کا ترجمہ یوں کر سکتے ہیں: کہانی، متن اور بیانیہ۔ میں نے یہ مقالہ افسانے سے متعلق جن رویوں اور نظریات سے متاثر ہو کر لکھا ہے ان میں اینگلو امریکن تنقید کا نظریہ، روسی ہیئت پرستی کا نظریہ اور فرانسیسی ساختیات کا نظریہ اور قرأت کی مظہریت یا Phenomenology of Poetics شامل ہیں۔ دوسرے الفاظ میں افسانے کی شعریات کے اس مقالے میں افسانے کے جن لوازمات کو مدِ نظر رکھا گیا ہے وہ ان تمام نظریات کے مطابق ہیں جن کے نام میں نے اوپر گنوا دیے ہیں۔ یعنی واقعات، وقت اور بیانیہ۔ مگر ان نظریات سے میں نے کہیں کہیں اپنی سمجھ کے مطابق اور افسانے کی شعریات کے ادراک پر بنیاد رکھ کر اعتراجات بھی کیے ہیں۔ چوں کہ میں کوئی مستند نقاد نہیں، اس لیے آپ کو پورا حق حاصل ہے کہ آپ میری اس رائے سے اختلاف کریں پھر بھی اس مقالے میں کوئی بالکل نیا نظریہ یا افسانے کی کوئی بالکل نئی شعریات نہیں پیش کی گئی ہے۔ بہر حال آپ کو جہاں کہیں بھی مروجہ نظریے سے تصادم نظر آئے وہاں اپنی قوتِ فیصلہ سے کام لینا ہوگا اور یا تو اس تصادم کے جواز کو آپ تسلیم کریں گے یا رد ــــ یہ آپ کا اختیار ہے۔

افسانے کی شعریات میں جس چیز کو اولین اہمیت حاصل ہے، وہ ہے کہانی یا واقعات کا تسلسل (اس کو پلاٹ بھی کہا جاتا ہے)۔ اور اس سلسلے میں یہ سوال انتہائی اہمیت کا حامل ہے کہ کہانی کس حد تک ان پابندیوں سے آزاد ہو سکتی ہے جو اس پر ناقدینِ افسانہ عائد کرتے ہیں؟ اس لحاظ سے کہانی کو ایک از سرِ نو تخلیق کی ہوئی دنیا سمجھا جاتا ہے جس میں "افسانوی حقیقت" ہوتی ہے اور جسے وہ Fiction Reality کہتے ہیں اور جس Reality کو کہانی کے کردار بسر کر رہے ہوتے ہیں اور وہ خاص وقت اور ایک خاص جگہ کے متقاضی ہوتے ہیں، اس کو وہ کہانی کی Temporal Organization یعنی زمانی تنظیم کہتے ہیں۔

اس موضوع پر بحث کا لب لباب یہ ہے کہ کہانی کو اس کے متن سے جدا کر کے ایک مجرد حالت میں پرکھنا چاہیے۔ ایسا کرتے ہوئے اسلوب اور زبان کی بڑی اہمیت ہوتی ہے جیسے ہینری جیمز کے آخری ناولوں کا اور فاکنر کے ان ناولوں کا جو اس نے امریکا کے جنوبی علاقائی محاورے کو استعمال کر کے لکھے۔ دوسری حیثیت خود اس زبان کی ہوتی ہے جس میں افسانہ لکھا گیا ہے۔ مثلاً (اردو، انگریزی، فرانسیسی، جرمنی وغیرہ) اور تیسری کہانی میں کرداروں کی حرکات و سکنات کو۔

افسانے کی شعریات پر تنقید کرنے والے جو یہ سمجھتے ہیں کہ چند گنے چنے بنیادی سانچوں یا ڈھانچوں

سے جو بے شمار اسلوب و بیان جنم لیتے ہیں، اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ لسانیات کے حوالے سے کہانی کی زبان کی دو اقسام کے وجود کی بات کرتے ہیں:

۱۔ کہانی کی ظاہری یا سطحی زبانی ساخت اور

۲۔ کہانی کی بطونی یا اندرونی لسانی ساخت

اور کچھ اور نقاد اس میں دو اور اقسام کا اضافہ کرتے ہیں:

۳۔ سطحی بیانیہ ساخت

۴۔ اندرونی یا گہری بیانیہ ساخت

جب کہ سطحی سے ان کی مراد وہ ساخت ہوتی ہے جس کو زمانی اور توجیہی عوامل کنٹرول کرتے ہیں اور اندرونی یا گہری ساخت سے ان کی مراد کہانی کے اپنے لوازمات کے منطقی روابط سے ہوتی ہے اور جسے Paradigmatic کہنا زیادہ درست ہے۔

میں اس بحث کو دور کی کوڑی لانے کے مترادف سمجھتا ہوں اور افسانہ جو بہر حال محظوظ ہونے کے لیے پڑھا جاتا ہے اس کی فطرت اس سے مسخ ہو کر غیر ضروری پیچیدگیوں اور گھمبیرتا کا شکار ہو جاتی ہے۔ اگر آپ اسے محض Academic طور سے پڑھیں تو الگ بات ہے۔ ان اقسام کے سلسلے میں آپ کلاڈ لیوی اسٹراس اور ہیمرماس اور نہ جانے کن کن نظریہ سازوں اور دانش وروں اور مفکروں کی بحث میں الجھنا پڑتا ہے۔ افسانے کی شعریات میں اس بات کو بھی بہت اہمیت حاصل ہے کہ واقعات کو کس طرح مربوط اور سلسلے وار بنایا جانا چاہیے اور پھر اس سلسلے کو کہانی یا افسانے کی شکل کیسے عطا کرنی چاہیے۔ اس سلسلے میں دو عناصر کو بہت اہمیت حاصل ہے اور وہ ہیں: زمانی تسلسل اور اسباب اور نتائج کا باہمی ربط۔

جہاں تک کہانی میں وقت کا تصور ہے، وہ "Ideal Chronological Order" یعنی "مثالی ترتیب وار نظم" پر بنیاد رکھتا ہے، اس کو مغرب میں کہانی کی فطری ترتیب یا Natural Chronological بھی کہا جاتا ہے۔ یہ ایک academic قسم کا سوال ہے اور اس قسم کی ترتیب تو بس کسی ایسی کہانی میں پائی جاتی ہے جو ایک سطر اور ایک کردار پر منحصر ہو۔ لہٰذا اس کے متعلق یہ کہنا درست ہوگا کہ نیچرل کرونولوجی یا فطری ترتیب نہ تو فطری ہے اور نہ افسانے کی کوئی واقعی کوئی نا قابل فراموش خصوصیت ہے اور اس کی شعریات میں اس طرح شامل جیسے واقعات کا ایک تسلسل اور ایک خاص وقت اور مقام میں۔ یہ ایک روایتی "معیار" ہے جو اتنا مقبول ہوا کہ اس نے کثیر الجہت زمانی تصور افسانہ کی جگہ لے لی۔ اسے ہم ایک غلط یا بے بنیاد فطری نوعیت کی چیز سمجھنے میں حق بجانب ہیں۔ جہاں تک اسباب اور اس کے نتائج کے باہمی ربط کا تعلق ہے۔ جس میں زمانی تسلسل پایا جاتا ہے اور "اور پھر" کے استعمال کے ساتھ "اسی لیے" اور "پس" کے الفاظ استعمال کرنا لازم ہوتا ہے۔ کوئی نصف صدی پہلے Forster نے ان دو اصولوں کو اس طرح جدا کیا تھا کہ ایک کو "کہانی" کا نام دیا تھا اور دوسرے کو "پلاٹ" کا۔ اس کے الفاظ یہ ہیں: "ہم نے افسانے کو واقعات کا ایک خاص ٹائم سیکوئنس میں ترتیب دی ہوئی چیز کہا ہے۔ جہاں تک پلاٹ کا تعلق ہے، وہ واقعات کا بیان ہی ہوتا ہے لیکن اس میں زور اسباب

اوران کے نتائج پر ہوتا ہے۔'' بادشاہ مرا اور پھر اس کے بعد ملکہ مرگئی، ایک کہانی ہے اور بادشاہ مرگیا اور اس کی موت کے صدمے سے ملکہ مرگئی ایک پلاٹ ہے، لیکن یہ بال کی کھال ادھیڑنے کے مترادف ہے۔ اس لیے کہ پہلے فقرے میں جسے کہانی کہا جارہا ہے ملکہ کا مرنا قاری کے نزدیک اور اس کے تخیل میں بادشاہ کی موت کے صدمے ہی سے زیادہ تعلق رکھتا ہے۔ اس کو الگ الگ بیان کرنے سے افسانے کی شعریات میں کسی قابلِ قدر بات کا اضافہ نہیں کیا جاسکتا۔ اب ذکر کرتا ہے کرداروں کا ــــــ جب کہ کہانی کے مختلف واقعات اوران میں ربط کے بارے میں عصری افسانے کی شعریات نے قابلِ قدر ترقی کی ہے۔ کردار کے سلسلے میں اتنی ہی بات کافی نہیں ہے بلکہ یہ تو کوئی بات نہ کرنے کے برابر ہے۔ یہ کہا جائے کہ باضابطہ اور غیر تغیر پذیر اور غیر تاثراتی کرداروں کا نظریہ اب تک افسانے کی عصری شعریت کے لیے چیلنج بنا ہوا ہے، تو غلط نہ ہوگا۔ میری اپنی رائے بھی اس سلسلے میں اتنی یہ دار نہیں۔ جہاں ہمارے زمانے میں، خدا کی موت، انسان دوستی کے نظریے کی موت، الیہ کی موت کا ذکر ہوتا ہے وہاں افسانے کے کردار کی موت کی بات بھی ہوتی ہے۔ بررتھ کہتا ہے کہ آج کل کے ناولوں میں جو بات قدامت پسندانہ اور فضول سی نظر آتی ہے وہ ناول کی ہیئت نہیں بلکہ ناول کا کردار ہے اور اب کوئی بھی اہم خاص قسم کی چیز وجود نہیں رکھتی۔ مختصر یہ کہ افسانے کی جدید شعریات کے نظریے پر آلڈس ہکسلے تک نے صاد کردیا لیکن میرے خیال میں افسانے میں کردار کی اہمیت کو ختم نہیں کیا جاسکتا۔ حتیٰ کہ جیمس جوئس کے ناول میں بلوم (Blom) کو آپ کو ایک کردار ہی کہنا ہوگا۔ اور بالفرض اگر ہم بیں ویں صدی میں افسانے کے کردار کی موت کو مان بھی لیں تو کیا ہم انیس ویں صدی کے افسانے میں بھی افسانے کے کردار کی موت کی بات کرسکتے ہیں؟ میرا خیال ہے بالکل نہیں۔ لیکن اس نظریے نے جن مسائل سے جنم لیا ہے وہ میرے خیال میں کسی افسانوی کردار کے وجود کے دو ممکنہ انداز کے تقابل سے ہے۔ اور یہ دو مسائل ہیں الفاظ یا کردار۔ موجودہ شعریات لفظ اور کردار کو مترادفات سمجھتی ہے لیکن میرے خیال میں ایسا سمجھنا صریحاً غلط ہے۔ کئی گونگی فلموں اور ڈراموں نے اس نظریے کو غلط ثابت کیا ہے۔ ہم اکثر کسی افسانوی کردار کو یاد کرتے ہیں لیکن اس کے متعلق لکھا ہوا ایک لفظ بھی ہمارے ذہن میں نہیں آتا۔ میں وثوق سے کہتا ہوں کہ قاری کردار کو لفظوں کے حوالے سے نہیں بلکہ محسوساتی اور وجودیاتی حوالے سے یاد رکھتا ہے۔

اب آیئے افسانے اور وقت یا اس کے زمانی پہلو کے متعلق کچھ گفتگو کریں۔ وقت انسانی تجربے کی بنیادی ترین چیز ہے۔ وقت کا ہماری زندگی پر غلبہ ہے اور ہم اپنے روز و شب وقت ہی کے مطابق گزارتے ہیں۔ وقت سے متعلق کچھ تو ہمارے عام تصورات ہیں مثلاً روز و شب، ماہ و سال، موسم وغیرہ۔ اگر کسی انسان کو آپ خارج سے بالکل جدا کرکے اکیلا بند کردیں تب بھی وہ وقت کے احساس سے عاری نہیں ہوسکتا۔ اپنے خیالات اور محسوسات میں وہ وقت کو ضرور موجود پائے گا۔ ان دو انتہاؤں کے درمیان جنھیں ہم فطری اور ذاتی کہہ سکتے ہیں۔ وقت کے تجربے کے دھارا بنا رہتا ہے۔ بغیر وقت کے تصور کے ''نظم ونسق'' بھی کوئی مفہوم نہیں رکھتا۔ مگر وقت سے اور افسانوی زمانے سے پیدا ہونے والے دورایے کا مسئلہ خاص توجہ چاہتا ہے اور گڑبڑ پیدا کرتا ہے۔ آپ ایک پوری سوانح حیات کو صرف چند جملوں میں بھی بیان کرسکتے ہیں اور دس جلدوں میں بھی۔ اگر جس شخص کی سوانح لکھی جارہی ہے، اسی سال کی عمر میں مرا تو وقت اور دورایے کی بات اس وقت الجھ کر رہ جاتی ہے جب ہم یہ کہنے پر اکتفا

کر لیتے ہیں کہ فلاں شخص اسی سال میں مر گیا پھر اسی کی اسی سالہ زندگی کے تمام اہم واقعات اور اس کی زندگی میں شامل تمام کرداروں کا ذکر کرتے ہیں۔ اصل میں کہانی کا دورانیہ یعنی واقعے کا دورانیہ اور متن کا دورانیہ دراصل ایک ہی چیز ہے۔ مگر یہ سمجھنے کے لیے آپ کو مقداری تفکر اور معیاری تفکر میں ہم آہنگی پیدا کرنے کی ضرورت ہے۔

اب رہا زبان کے استعمال کا مسئلہ یا اس شخص کی موجودگی یا غیر موجودگی کا مسئلہ جو کہانی سنا رہا ہو۔ یہ خود مصنف بھی ہو سکتا، کوئی دوسرا شخص بھی وہ سکتا ہے جیسا کہ عموماً تاریخ لکھنے میں ہوتا ہے۔ افسانے کے ان پہلوؤں کو جدید اور عصری افسانے کی شعریات زیادہ Epistimological یا زبان یا علم سے متعلق مسائل سمجھتی ہے اور ہم اگر بحث کو آگے بڑھائیں تو ہمیں فرانچ ساختیات تک جانا ہوگا۔ یہاں میں اس سلسلے میں بس یہ کہہ سکتا ہوں کہ افسانے کا سنانے والا کوئی بھی ہو وہ اس سے افسانے کی ہیئت تو بدل سکتی ہے مگر افسانے کی افسانویت نہیں۔

آخری بات جو کہنی ہے وہ افسانے کی Theme سے متعلق ہے۔ سیدھی سادی بات میں افسانے کی تھیم کو ہم افسانے کی معنویت بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس کو اجاگر کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ بیانیہ کے ذریعے، حقیقت پسندانہ طریقے سے، علامت انداز میں، تمثیلی انداز میں، اور ہر انداز اپنا ایک الگ اثر رکھتا ہے مگر افسانے کی معنویت بہر حال تکنیک کے استعمال پر منحصر نہیں۔ بہت سے ادیب جن میں فلوبیئر اور ورجینا وولف شامل ہیں، وہ ایک ایسی تکنیک کی تلاش میں رہے جس میں وہ جس تھیم پر افسانہ لکھیں وہ ہو Nothingness یعنی "عدم" ۔ ان میں سے کوئی بھی اس مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چاہے وہ افسانہ ہو، ناول ہو یا شاعری لٹریچر ایک Ficticious Reality ہی سہی مگر Reality تو ہے۔ کسی چیز کا نہ ہونا بھی اس کے فقدان کا ہونا ہوا کرتا ہے، اس لیے ہم افسانے کی شعریات میں تھیم کی بات کرتے ہوئے بھی کہیں گے کہ ہر افسانے کی ایک تھیم ہونا لازمی ہے اس لیے کہ Nothing Cannot be۔

ہمارے ہاں کے افسانہ نگار افسانہ لکھتے ہوئے بعض اوقات شعوری طور پر افسانے کی شعریات کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ اس کا فائدہ کم اور نقصان زیادہ ہے۔ اس لیے کہ اس سے ہی افسانہ نگار Formalism کا شکار ہو جاتا ہے اور کسی حد تک Norms میں بھی پھنس کر رہ جاتا ہے۔ ہمارے ہاں کے بڑے افسانہ نگار مثلاً پریم چند سے لے کر انتظار حسین تک، سب نے نئے افسانوں میں کئی تجربے کیے اور ایسا کرتے وقت انھوں نے افسانے کی شعریات کو اپنے سامنے نہیں رکھا کیوں کہ وہ جانتے تھے کہ اس سے افسانے کی جمالیاتی شعریات کے تقاضوں پر زک پڑتی ہے۔ اب افسانے کی جمالیاتی شعریات ایک الگ مقالے کی متقاضی ہے۔ اس لیے میں اپنے مقالے کو اسی جگہ ختم کرتے ہوئے بس ایک اور بات کہتا ہوں کہ افسانے اس کی شعریات کی وجہ سے ارتقا پذیر نہیں ہو سکتے، ہاں افسانے کی وجہ سے شعریات میں ترقی ہو سکتی ہے۔

افسانے کی شعریات

سید مظہر جمیل

بھلا افسانے کا جو ایک نثری صنفِ اظہار ہے ''شعریات سے کیا تعلق؟'' اس شترگربگی کا آخر جواز کیا ہے؟ چلیے اگر اسے جدید انتقادی تھوریز کی وضع کردہ محض ایک اصطلاح سمجھ بھی لیا جائے تو ان دنوں معمولات نقدِ نئی نئی اصطلاحات اور ان کی موشگافیوں تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں تو پھر لامحالا سوال وارد ہوتا ہے کہ 'شعریات' سے آخر مراد ہے کیا؟ یہ اصطلاح آئی کہاں سے؟ اس کا دائرۂ عمل کہاں سے کہاں تک محیط ہے؟ مزید برآں یہ کہ صنفِ افسانہ سے اس کے ارتباط کی کیا صورت ہو سکتی ہے اور اگر افسانے کی کوئی شعریات مرتب ہو سکتی ہو تو اس کے قواعد و ضوابط کیا ہوں گے؟

آپ جانتے ہیں اصطلاحی اعتبار سے ''شعریات'' کا اطلاق بالعموم اُن مباحث پر کیا جاتا ہے جن میں فنِ شعر گوئی کے اصول و ضوابط، قواعد و قوانین، فنی لوازمات، صنفی ضروریات، تکنیکی مبادیات، روایتی تصورات، مباحات و متروکات اور زبان و بیان کے مسائل سے گفتگو کی گئی ہو۔ 'شعریات' کی اصطلاح شاعری کے تشکیلی عناصر، ان کے فنی اسرار و رموز اور مبادیات سے متعلق جملہ موشگافیوں ہی پر محیط نہیں بلکہ کسی بھی زبان کے مزاج کی روشنی میں اس کے ذوقِ شعر اور جمالیاتی اقدار کا بھی احاطہ کرتی ہے۔

تاریخی اعتبار سے اس کا سراغ ہمیں یونانی فلاسفر تک پہنچاتا ہے، ارسطو نے اپنی کتاب (Poetics) میں، جس کا اردو ترجمہ ''بوطیقا'' کے نام سے ہوا ہے، نفسِ شاعری، کلامِ موزوں و غیر موزوں، شاعری میں قوتِ متخیلہ کی کارفرمائی اور وزن، لحن، آہنگ وغیرہ کی اثر آفرینی پر ایسے بنیادی نکات اُٹھائے ہیں جن پر بحث و تمحیص کا سلسلہ ہے کہ صدیوں سے آج تک جاری ہے۔

ارسطو فنِ شعر گوئی کو محض نقالیِ فطرت سے مشروط نہیں کرتا بلکہ اس میں قوتِ متخیلہ کی کارفرمائی کو بھی غیر معمولی اہمیت دیتا ہے۔ وہ جہاں 'وزن' اور 'قافیے' وغیرہ کو نفسِ شاعری کے لیے لازمی عناصر کا درجہ نہیں دیتا ہے وہیں تخیل کے اظہار میں ایک گونہ آہنگ 'ہارمونی' اور موسیقیت کی اثر آفرینی کو ضروری خیال کرتا ہے۔ وہ وزن پر تخیل کو قربان نہیں کرتا بلکہ متخیلہ کلام کو خواہ وہ وزن سے عاری ہی کیوں نہ ہو ایسے کلامِ موزوں پر جس میں تخیل کا عمل دخل نہ رہا ہو، ترجیح دیتا ہے۔ چناں چہ اس کے نزدیک تخیلاتی نثر جو انسان کے احساسات و جذبات پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے، کسی طرح بھی شاعرانہ اظہار سے کم تر نہیں۔ یوں بھی ارسطو کی اخلاقیات اور مقصدیت علوم و فنون کو انسان کے لیے اجتماعی خیر اندیشی کا حامل اور مسرت انگیز سمجھتی تھی۔ چناں چہ وہ ہومر کی شاعری اور امپیڈوکلیز (Empedocles) کے علم طبعیات کے درمیان واضح خطِ امتیاز کھینچتا ہے حالاں کہ

دونوں عبارتوں میں 'وزن' کی شرط مشترک ہے اور دونوں کلام موزوں کی تعریف پر پورا اترتے ہیں۔ اسی طرح ارسطو کلامِ ربانی کو جس میں انسانی تخیل کارفرمانہ ہو شاعری کے ذیل میں نہیں رکھتا۔ ارسطو کے ان خیالات کی باز گشت مغرب و مشرق میں یکساں سنائی دیتی رہی ہے اور کم و بیش ہر زبان کے نکتہ وروں نے اپنے اپنے تہذیبی پس منظر، لسانی ساخت، مزاج، ذوقِ سلیم اور معروضی ضرورتوں کے تحت ان مباحث کو حتی المقدور وسعت و گہرائی دینے کی کوشش کی ہے۔ چناں چہ ہماری اپنی شعری روایات میں علمِ عروض، علمِ بیان اور علمِ معنی کے دفتر ہیں اور صنائع و بدائع، صرف و نحو، تشبیہ اور استعارہ، علامات و محاکات وغیرہ سے متعلق بے شمار ذیلی عنوانات پر مشتمل ایک پورا نظام صدیوں سے کارفرما رہا ہے، جس میں یونانی، عبرانی، ترکی، فارسی اور ہندوستانی زبانوں میں رائج تصورات بھی وقت کے ساتھ ساتھ سرایت کرتے رہے ہیں۔ اصولوں اور ضابطوں کے پشتارے کے پشتارے ہیں جن کی ایک کامیاب شاعر کو ممکنہ حد تک پابندی کرنی پڑتی ہے۔ اگر شاعر کچھ اور نہ بھی جانتا ہو تو اسے کم از کم علمِ عروض کی الف بے تو آنی ہی چاہیے۔ قافیے، ردیف کے استعمال سے آگاہی بھی ضروری ہے۔ شاعری کے لیے محض 'موزونیٔ طبع' کا جوہر کافی نہیں سمجھا جاتا بلکہ فنی لوازمات میں درک اور مہارت کو بھی اہمیت دی جاتی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا گیا، ہماری شاعری کے اصول و ضوابط کا نظام صدیوں پر محیط رہا ہے، جس نے دوسری زبانوں کے علاوہ فارسی زبان و ادب اور ثقافت و تہذیب کے اثرات نسبتاً زیادہ قبول کیے ہیں۔ چوں کہ فارسی زبان و ادب کا تعلق مجلسی تہذیب سے بہت قریب رہا ہے، لہٰذا وہاں شاعری کا فن صنائعی کے بلند ترین درجات پر فائز رہا ہے۔ اُردو شاعری بھی بیشتر شہری کلچر اور درباری ماحول میں پروان چڑھی ہے۔ چناں چہ اس میں بھی بجز چند مستثنیات، بالعموم سادگی پر صنعت گری اور اختراعی مہارت کو باعثِ افتخار ٹھہرایا گیا ہے۔ بے شک ابتدائی دنوں میں شاعروں پر اس قدر قدغنیں عائد نہ رہی ہوں گی لیکن جیسے جیسے تخلیقی عمل مرصع کاری اور صناعی سے قریب تر ہوتا گیا ہے، ویسے ویسے تخیلہ کے فطری اظہار پر زبان و بیان کے آرائشی تکلفات اور مرصع کاری بدرجۂ اولا فوقیت پاتی چلی گئی ہے۔

یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اُردو افسانے کی شعریات بھی ان ہی خطوط پر مرتب کی جاسکتی ہے یا مرتب کی جانی چاہیے؟ افسانے کی صنف مغرب سے آئی ہے اور شاعری کے بالمقابل نسبتاً نوزائیدہ ہونے کے باوصف غیر معمولی نمو پذیری اور ایجاد و اختراع کی حامل ثابت ہوئی ہے۔ سو سال کی قلیل مدت میں اس صنفِ ادب نے عمودی و افقی سطح پر جس نموزائیدگی اور ثروت مندی کا اظہار کیا ہے وہ شاید کسی غیر فطری پابندی کی متحمل نہ ہو سکے۔

لیکن اس مقدمے کا ایک پہلو اور بھی ہے اور وہ یہ کہ جس طرح ہم روایتی شعر کے بنیادی اور کلاسیکل ڈھانچے میں دو مصرعوں کے وجود کو ضروری خیال کرتے ہیں اور دونوں مصرعوں پر کسی خاص بحر، آہنگ، چھند اور وزن میں ہونے کی شرط بھی لگاتے ہیں اور وہ خارج از بحر، ساقط الوزن اور تقطیع سے گرے ہوئے مصرعے باہم مل کر شعر کی اکائی ترتیب نہیں دے سکتے، حالاں کہ دونوں مصرعے جدا جدا وزن اور بحر میں بھی لکھے جاسکتے ہیں تو کیا اس نوع کا کوئی نظم، ضابطہ کار اور ڈسپلن افسانے کے تخلیقی جوہر میں افسانے کا سبب بن سکتا ہے؟ اور کیا شاعر کے مقابل ایک افسانہ نگار کو مادر پدر آزادی حاصل ہوتی ہے یا ہونی چاہیے؟

ایک طرف منطق کو اصرار ہے کہ جس طرح ہر صنفِ ادب کو کسی نہ کسی دائرہ عِلم میں رہنا پڑتا ہے، اسی طرح اُردو افسانے کے تکنیکی میکنزم میں بعض مخصوص عناصر ضرور کار فرما رہے ہوں گے جن پر قدرے صراحت کے ساتھ غور و فکر کی ضرورت ہے۔ مزید برآں کیا ایک تیز رفتار نموزائیدہ تخلیقی صنفِ ادب کو جس میں معروضی صورتِ حال کے مطابق تبدیل ہونے اور پھلنے پھولنے کے لیے نت نئے زاویے تلاش کر لینے کی فطری صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہو محض اُس کی خود روئیدگی پر چھوڑ دینا مناسب ہوگا؟ یہ صورتِ حال اس وقت اور بھی گمبھیر ہو جاتی ہے، جب ہمارا واسطہ بعض جدید تر اصنافِ نثر سے پڑتا ہے، جن میں جزوی طور پر افسانویت کے عنصر سے مستفید ہونے کی خواہش بھی پائی جاتی ہو۔ داستان، کتھا، حکایت، ناول وغیرہ تو خیر پیش رو نثری اصناف تھیں جن سے افسانہ بعض مشترک اوصاف کے باوجود واضح خطِ امتیاز بھی رکھتا ہے لیکن جدید اصنافِ نثر میں سوانحی ادب، رپورتاژ، خاکہ اور یادنگاری وغیرہ ایسی اصناف ہیں جن میں افسانویت سے کسبِ فیض کرنے کا رُجحان واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے، جب 'نان فکشنل فکشن' اور 'ڈاکو فکشن' رواج پا گئے ہوں تو مختصر افسانے کے فن کی تہذیب و ترتیب کیوں کر ضروری ٹھہرتی ہے اور کیا اُردو افسانے کو افراط و تفریط سے محفوظ رکھنے کا کوئی جواز نہیں بنتا؟

دوسری طرف اس فن میں صد سالہ ایجاد و اختراع کی شان دار روایت بتاتی ہے کہ بھلا کسی جودت پسند فن کار نے رہنمائے افسانہ نویسی کو سامنے رکھ کر کوئی کہانی لکھی ہوگی کہ تخلیقی عمل میں اصولوں اور ضابطوں کے اپنی ٹیپ کسی کام نہیں آتے۔ اختراع پسند طبائع اصولوں کی خندقیں پھلانگتے اور پامال راستوں سے ہٹ کر نئی گزرگاہیں بناتے ہی آئے ہیں۔ یہ خود شناس فن کار ہی ہیں جنھیں فنی خود مختاری پر ہمیشہ اصرار رہا کرتا ہے اور وہ خارج سے نافذ ہونے والی یا تبدیلیوں سے انحراف کی کوئی نہ کوئی صورت نکالتے چلے آئے ہیں۔ یہ لوگ اپنے تئیں اس خودکار تخلیقی نظام، تنقیدی شعور اور ذوقِ سلیم پر انحصار کرنے کو ترجیح دیتے ہیں جو انھیں بتاتا ہے کہ 'اچھا افسانہ'، 'بہت اچھا افسانہ' اور 'خراب افسانہ' کیا ہوتا ہے؟ اور وہ کون سے عناصر ہیں جو ایک فن پارے کی قسمت کا تعین کر سکتے ہیں؟ وہ جانتے ہیں کہ پیش رو ہنر مند کیا کیا کمالات دکھا گئے ہیں اور کن کن مقامات پر انھوں نے ٹھوکر کھائی ہے؟ یوں تعینِ قدر کا ایک فطری معیار سامنے آتا ہے، جس کی اساس پہلے سے طے شدہ ضابطوں کی بجائے روایت کی روشن مثالوں پر استوار ہوتی ہے اور روایت کی اس روشن قطار میں ہر با کمال اپنے نام کا ایک نیا دیپ روشن کر جاتا ہے۔

یہاں تک تو معاملہ بالکل صاف اور سیدھا ہے لیکن تعینِ قدر کا سوال تو اس وقت سامنے آتا ہے جب افسانہ ایک مکمل اکائی کی صورت میں وجود پا جاتا ہے اور ہم اس پر ایک کامیاب یا ناکام افسانے کا لیبل چسپاں کر دیتے ہیں۔ لیکن قطرے کو گہر بننے تک کن کن مرحلوں سے گزرنا ہوتا ہے، یہ ایک جداگانہ سرگزشت اور بحث کا موضوع ہے جسے بعض لوگ ''افسانے کی شعریات''، ''افسانے کی گرائمر'' اور ''افسانے کی بوطیقا'' سے تعبیر کرنا چاہتے ہیں، تو بھلا ہمیں کیا اعتراض ہو سکتا ہے۔ مقصد تو یہی ہے تاکہ اس عنوان سے افسانے کی تکنیکی ضروریات اور فنِ افسانہ نگاری کی مبادیات کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ اُردو ہی نہیں، عالمی ادب کے چند اچھے اور بُرے افسانوں کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر دیکھیے یا اُن کا تجزیاتی مطالعہ کیجیے تو آپ کا حاصلِ مطالعہ صاف بتا دے گا کہ شاعری کی طرح افسانہ نگاری میں بھی فنی باریکیاں کم نہیں ہوتی ہیں اور شاعر کی طرح ایک کامیاب افسانہ نگار

بھی محض طبع موزوں پر بھروسا نہیں کرسکتا۔ جس طرح ایک ترکھان اپنے اوزار یعنی آری، بسولے، رندے اور ہتھوڑی کے استعمال پر ماہرانہ دسترس رکھتا ہے، اسی طرح ہر تخلیقی ہنر مند سے اس کے فن کی بابت بعض بنیادی باتوں کو جاننے کی توقع ضرور کی جاسکتی ہے، جس کے بغیر اس کا فن کارانہ وجود مشکوک ہو کر رہ جاتا ہے۔

اس پس منظر میں دیکھیے تو خود مغرب میں بھی افسانے کی صنف ڈرامے اور ناول کے مقابلے میں زیادہ پرانی نہیں ہے اور یہ بھی درست ہے کہ مغرب میں ''فکشن'' کی اصطلاح بالعموم ناول اور افسانے دونوں کا احاطہ کرتی ہے اور جب وہاں فکشن پر گفتگو کی جاتی ہے تو بالعموم ناول کا فن ہی پیش نظر ہوتا ہے، ہر چند مغرب میں فکشن کی تنقید کو 'کرکشن' (Criction) کا نام دے کر ایک جداگانہ شعبۂ ادب بنا دیا گیا ہے اور فکشن سے متعلق ایک ایک پہلو پر ان گنت کتب کے ڈھیر لگا دیے گئے ہیں لیکن مختصر افسانے کی ہیئت ترکیبی یا Generic اسٹرکچر پر نسبتاً اتنا نہیں لکھا گیا جتنا ناول اور ڈرامے کی اصناف پر لکھا گیا ہے۔ مغرب میں بھی نقد افسانہ فن پارے کو بالعموم ایک مکمل اکائی کے طور پر پرکھتی رہی ہے اور محض ہیئتی مسائل کو مواد و موضوع سے علاحدہ کر کے دیکھنے کا چلن ساختیاتی تنقید سے قبل کم کم ہی دیکھنے میں آیا ہے، لیکن اس کم آموزی کے باوجود اردو افسانے میں ہیئت کے بارے میں جو بھی تصورات رائج رہے ہیں، وہ بالواسطہ یا بلاواسطہ مغرب ہی سے ماخوذ رہے ہیں، چناں
چہ ہمیں اپنے سوال کا جواب بھی وہیں سے تلاش کرنا ہوگا۔

مغرب میں مختصر افسانے کا نکتۂ آغاز بالعموم ایڈگر ایلن پو (۱۸۰۹ء۔۱۸۴۹ء) کو بتایا جاتا ہے۔ یہ پیدا تو ہوا تھا بوسٹن (امریکا) میں لیکن صرف چھ سال کی عمر میں انگلستان آگیا تھا اور یہیں اس کی ابتدائی تعلیم و تربیت ہوئی تھی، چناں چہ اس کے طرز احساس میں انگلش مزاج کا عنصر غالب رہا ہے لیکن امریکی ادبیات میں بھی اس کا اثر و رسوخ کم نہیں رہا۔ اگرچہ پو کی شہرت کا مدار زیادہ تر اس کے تجسس آفریں ناولوں اور شہرۂ آفاق نظموں پر ہے لیکن وہ افسانہ نگاری کے بنیاد گزاروں میں بھی شامل ہے۔ اس کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ "Tales of Grotesque and Arbesque" ۱۸۹۳۔۳۰ء میں شائع ہوا تھا جس میں اس کی شاہ کار کہانی "A Fall of the House of Asher" بھی شامل تھی۔ ایڈگر ایلن پو ایسا بد قسمت قلم کار تھا جس کی شہرت بعد از مرگ اس کی تخلیقات کو زعمائے ادب نے جن میں بودلیئر، ہنیس اور فرانڈین نقاد بھی شامل تھے، زبردست خراج تحسین پیش کیا تھا اور اس کی کہانی "The Cask of Amintillado" کو اس میں شامل وجودی عناصر کی بنا پر بالخصوص سراہا گیا تھا۔ ایڈگر ایلن پو نے اپنی کہانیوں (اور ناولوں میں بھی) ''وحدت تاثر'' کو افسانہ نگاری کی بنیاد ٹھہرایا تھا۔ وہ 'مرکزی نکتۂ نظر' کو کسی بھی فن پارے کی تشکیل میں ضروری سمجھتا تھا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے پو نے ممکنہ طور پر دستیاب سب ہی اوزار اور طریق کار استعمال کیے ہیں۔ خصوصاً کہانیوں میں تجسس کی کارفرمائی سے اس نے غیر معمولی کام لیا ہے۔ ایڈگر ایلن پو کے ان خیالات کی بازگشت اب تک سنائی دیتی ہے۔

پلاٹ، کردار اور ماحول کے مابین غیر معمولی توازن کا اہتمام انیسویں صدی کے افسانے کی ایک اہم خصوصیت رہی ہے۔ گوگول (۱۸۰۹ء۔۱۸۵۲ء)، ٹولسٹوئے (۱۸۲۸ء۔۱۹۱۰ء)، موپساں (۱۸۵۰ء۔۱۸۹۳ء)،

چیخوف (۱۸۶۰ء۔۱۹۰۴ء)، سمرسٹ ماہم (۱۸۷۴ء۔۱۹۶۵ء)، فلوبیئر (۱۹۲۱ء۔۱۸۸۰ء)، میکسم گورکی (۱۸۶۸ء۔۱۸۹۳ء)، ہنری جیمس (۱۸۴۳ء۔۱۹۱۶ء)، رڈیارڈ کپلن گ (۱۸۶۵ء۔۱۹۳۶ء)، ترگنیف (۱۸۱۸ء۔۱۸۸۳ء)، دوستوئیفسکی (۱۸۲۱ء۔۱۸۸۱ء)۔ ولیم فاکنر (۱۸۹۷ء۔۱۹۶۲ء) کی تخلیقات ایسے ہی رجحانات کی نمائندہ ہیں جن میں منطقی بیانیہ اپنی کارفرمائی دکھاتا ہے۔ مرکزی نکتۂ نگاہ کا ارتکاز نمایاں ہے جسے عرفِ عام میں افسانے کی تھیم (theme) کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ یہ ایک ایسا غیر مرئی لیکن اہم اور ضروری عنصر ہے جو موضوع کے انتخاب میں فن کار کی رہ نمائی کرتا ہے، اس عہد کا فکشن بالخصوص افسانہ ایک ایسے نگار خانے کے مصداق ہے جس میں ہزار شیوہ زندگی کی صد ہزار جھلکیاں عکس ریز ہو رہی ہوں۔ یہ افسانے کیا ہیں، زندگی کے عکس رواں ہیں۔ عام طور پر اس دور کے افسانے پلاٹ زائیدہ بھی ہیں اور حقیقت نگارانہ طرزِ اظہار کے نمائندے بھی۔ ان میں واقعاتی تموج کے ذریعے خیال کی صورت گری کی جاتی رہی ہے اور مافوق الفطرت عناصر سے گریز کی شعوری کوشش بھی شامل رہی ہے۔ ان افسانوں میں کرداروں کے ذریعے واقعاتی تسلسل پذیری میں تیزی یا سستی پیدا کی جاتی ہے۔ بلاشبہ مغرب میں انیس ویں صدی کا افسانہ ایک ایسا زندگی آمیز افسانہ تھا جس پر فنی مقصدیت سے گریز کی تہمت لگانا مشکل تھا۔ فطری طرزِ اظہار اور معنویت کی تہ داری اس کے جوہرِ خاص رہے ہیں۔ چناں چہ ان افسانوں کے ذریعے ایک ایسا بیانیہ وجود میں آتا ہے جس میں پوری نامیاتی کل کی صورت ابھرتی ہے اور اس میں شامل تمام عناصر ایک دوسرے میں پیوست اور مربوط دکھائی دیتے ہیں، جنھیں ایک دوسرے سے جدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ انیس ویں صدی مغربی افسانے کے فروغ اور بلوغت کی صدی رہی ہے جس میں نہ صرف انگلش بلکہ روسی، جرمنی، فرانسیسی اور اطالوی زبانوں میں ایسے بیش بہا افسانے لکھے گئے ہیں کہ آج بھی دنیا بھر کی زبانوں کے افسانہ نگاران سے کسبِ فیض کرتے ہیں اور جن کے اثرات عالمی افسانے میں آج بھی نمایاں ہیں۔ اس عہد میں تخلیق ہونے والا افسانہ کثیر الجہات اور متنوع اسالیب کا بھی جوئندہ رہا ہے اور مذکورہ بالا معماران فن میں سے ہر ایک موضوعات اور تکنیکی امکانات کے اتنے مختلف اور رنگا رنگ زاویے پیش کرتا ہے کہ کسی دوسری صنفِ ادب میں تازہ کاری اور نو بہ نو تجربے کی ایسی عظیم الشان مثال تلاش کرنا ممکن نہیں۔

مغربی ادب میں ناول اور ڈرامے کی عظیم اور مستحکم روایت کے باوصف فنِ افسانہ نگاری کا فروغ، پھیلاؤ اور عروج ان ہی معمارانِ فن کی خلاقیت اور فنی چابک دستی کا مرہونِ منت ہے۔ یہاں اس امر کا اظہار بھی ضروری ہے کہ ان میں سے بعض فن کاروں کی دل چسپیاں ناول اور ڈراما نگاری میں بھی جاری رہی ہیں اور ان میں سے بعض نے مقداری اعتبار سے ناول اور ڈرامے کے مقابلے میں افسانے کم کم لکھے ہوں گے، لیکن انھوں نے جو کچھ لکھا ہے، اس میں فکری بالیدگی اور فنی مہارت اور چابک دستی بدرجہ اتم موجود رہی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ موپساں نے ڈھائی سو سے زائد کہانیاں اور چھ ناول تخلیق کیے تھے۔ چیخوف کے افسانوں اور ڈراموں کی تعداد بھی اس سے کم نہ رہی ہوگی اور ان دونوں گریٹ ماسٹرز نے جن کا تعلق بالترتیب فرانس اور روس سے تھا، دیکھتے ہی دیکھتے دنیا کے بھی لکھنے اور پڑھنے والوں کو اپنا اسیر بنا لیا تھا۔ ان دونوں کے افسانے تراجم کے ذریعے یورپ کی کم و بیش ہر زبان میں اپنا سکہ جما چکے تھے۔ ٹولسٹوئے نے ایک مرتبہ چیخوف کو داد دیتے ہوئے کہا تھا کہ ''چیخوف روسی موپساں

ہے۔" خود چیخوف کو موپساں کی حقیقت نگاری اور طرزِ اظہار اس قدر بھاتا تھا کہ اس نے ایک افسانے میں ایک کردار سے موپساں کی تعریف کراتے ہوئے لکھا ہے، زندگی، زندگی، موپساں کے ہاں زندگی ہی زندگی ہے۔

فیگنٹ (Fagnet) نے موپساں کو داد دیتے ہوئے لکھا ہے زندگی موپساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانہ بن جاتی ہے۔ ولیم جرارڈی نے چیخوف کے لیے لکھا ہے کہ چیخوف زندگی سے بڑھ کر ہے کیوں کہ وہ زندگی کا عطر ہے۔ اور برنارڈ شا نے چیخوف کے ڈراموں کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ چیخوف کے ڈرامے پڑھ کر اکثر میرا جی چاہا ہے کہ میں اپنے تخلیق کیے ہوئے ڈراموں کے مسودے تلف کر دوں اور اسی جذبے نے مجھے ان پر مزید محنت کرنے پر اکسایا۔

ممتاز شیریں چیخوف اور موپساں کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ "موپساں براہ راست بات کرنے کا عادی ہے، صاف سیدھے، تیز و تند انداز میں۔ موپساں نے افسانے یوں تخلیق کیے ہیں جیسے صفائی سے زندگی کے ٹکڑے کاٹ لیے جائیں۔ چیخوف نے جیسے زندگی سے پرے ہٹ کر کہیں دور سے ایک ترچھے زاویے سے زندگی کے نظام کو دیکھا، یوں ہی بے خیالی میں غیر اہم سیدھے سادے واقعات سمیٹ لیے اور انھیں بغیر کسی شعوری قرینے اور ترتیب کے اپنے افسانوں میں پیش کر دیا ہے لیکن ان افسانوں میں زندگی یوں سمٹ آئی جیسے ان میں زندگی کا عطر نچڑ گیا ہو۔"

کمالِ فن اور ہمہ جہتی تنوع کا عالم تو یہ ہے کہ ان معمارانِ فن کے ہاں کوئی دو کہانیاں ایک جیسی نہیں ہوتیں بلکہ ایک ہی موضوع پر لکھی گئی متعدد کہانیوں میں بھی اسلوب نگارش کی رنگا رنگی کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ اپنا اظہاری پیکر لے کر آیا ہے جو موضوع اور مواد پر اس طرح چست دکھائی دیتا ہے کہ اگر کوئی اور انداز اور اسلوب اختیار کیا جاتا تو شاید افسانہ اپنے فنی مقصد کی تکمیل میں ناکام رہتا۔ گویا جتنے موضوع ہیں اتنی کہانیاں ہیں اور جتنی کہانیاں ہیں اتنے ہی تکنیکی نمونے ہیں۔ موپساں اور چیخوف ہی پر کیا منحصر ہے، یہ دور تو غیر معمولی خلاقیت کے حامل متعدد نابغہ ہائے روزگار فن کاروں سے لبالب چھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ شاید ہی کسی ایک صنفِ ادب کو اتنی کم مدت میں ایسی سرفرازی نصیب ہوئی ہوتی جتنی مختصر افسانے کی صنف کو ملی ہے۔ ان میں سے کسی ایک کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ہر ایک نے اپنے اپنے انداز میں مغربی افسانے کو ثروت مند اور گراں مایہ کیا ہے۔ افسانے جیسی نوزائیدہ صنف کو دیکھتے ہی دیکھتے ادب کی سب سے مقبول، موثر اور جاذبِ توجہ پر فائز نظر آتا ہے۔ تکنیکی مہارت اور تخلیقی وفور کی شدت اس نوزائیدہ صنفِ اظہار کو کرافٹ کے دائرے میں بھی کھینچ لاتی ہے، لہٰذا کہیں کہیں بے ساختہ پن کے تاثر پر مشاقی اور ہنر مندانہ مہارت کی کارفرمائی بھی ملتی ہے۔

اس پس منظر میں دیکھیے تو مغرب میں افسانے کی تنقید نے بالخصوص انیس ویں صدی کے معمارانِ فن کے تخلیقی سرمائے ہی سے اپنے معیار اور اصول و ضوابط وضع کیے ہیں اور اس عظیم الشان ذخیرۂ فن سے مستنبط ہونے والے صرفی و نحوی اصول و قواعد پر مشتمل مباحث کی گونج آج بھی جاری و ساری ہے اور اس عہد کا لکھا ہوا بیانیہ آج بھی عالمی افسانے کا بیانیہ ٹھہرا ہے۔

جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ زندگی کی طرح ادب میں بھی ایک نامیاتی عمل جاری رہا کرتا ہے اور وقت

کے ساتھ ساتھ ہم تجربے کی نت نئی منزلیں سر کیے جاتے ہیں جو ہمارے ادبی رویوں اور اظہار کے طریقوں میں جھلکتے ہیں۔ چناں چہ بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں ہی میں تبدیلی کی تیز و تند لہر ورجینیا وولف (۱۸۸۲ء۔۱۹۴۱ء)، جیمس جوئس (۱۸۸۲ء۔۱۹۴۱ء)، ڈی ایچ لارنس (۱۸۸۵ء۔۱۹۳۰ء)، فرانز کافکا (۱۸۸۳ء۔۱۹۲۴ء)، ٹامس مان (۱۸۷۵ء۔۱۹۵۵ء)، ولادی میر نابوکوف (روسی نژاد امریکن ۱۸۹۹ء۔۱۹۷۷ء)، جارج آرویل (۱۹۰۳ء۔۱۹۵۰ء)، ژاں پال سارتر (۱۹۰۵ء۔۱۹۸۰ء)، آڈن (۱۹۰۷ء۔۱۹۷۳ء)، گابریل گارشیا مارکیز (۱۹۲۸ء) کی صورت میں ظہور پذیر ہوئی، جس نے ڈیڑھ سو سال پہلے، مربوط اور منطقی افسانے کے بیانیہ کو تہ و بالا کر کے رکھ دیا اور فنِ افسانہ نگاری کی روایت میں چند ایسے دائروں کا اضافہ کیا کہ صوری اور معنوی سطح پر افسانے کو نئی تہ داری اور دبازت نصیب ہوئی۔ اب ٹھوس حقیقت نگاری کی بجائے سیال ذہنی رو جو خود اپنی فضا بندی کرتی چلی جاتی ہے، مرکزی مقام حاصل کرنے لگی ہے۔ جس کے نتیجے میں پلاٹ زائیدہ افسانے کی بجائے پلاٹ گزیدہ افسانے تخلیق کیے جانے لگے اور کرداروں کی بجائے علامتوں اور استعاروں سے تفاعل کی صورت گری کی جانے لگی تھی۔ آدمی، اپنے تمام سفید و سیاہ اوصاف کے ساتھ اب بھی افسانے کا موضوع رہا لیکن واقعات کی بجائے احساسات کے اظہار نے فوقیت حاصل کر لی۔ رمزیت، اشاریت اور سر دمنطبق انداز نگارش نے قاری سے وہ تن آسانی چھین لی جس سے وہ ماقبل افسانے کے مطالعے میں اپنا کام چلا لیا کرتا تھا۔ ایکسپریشنزم، اظہاریت اور دروں بینی احساس نے افسانے کی ٹھوس ماجرائیت کو سیال فضا میں تبدیل کر دیا۔ عالمی جنگ سے قبل اور بعد ازاں یورپ میں بڑھتی ہوئی سماجی ابتری، معاشی زبوں حالی اور معاشرتی توڑ پھوڑ نے انسان کو جس بھیانک تنہائی اور بے چارگی سے دوچار کیا تھا اور شکست خوردگی کا جو زہر انسانی معاشرے میں سرایت کرنے لگا تھا اس نے انسان کو جذباتی انتشار اور نفسیاتی انتشار کی کیفیت میں مبتلا کر دیا تھا۔ ناآسودگی، آزردگی، خوف، بے بسی اور اکیلے پن کے احساس نے افسانے کے فن میں موضوعاتی اور تکنیکی جہات کو وسعت دی۔ اس صورتِ حال نے کہانی کہنے اور افسانہ لکھنے کی ترکیب کو بھی متاثر کیا، لہٰذا افسانہ نگاری کی مبادیات میں کچھ اور توسیع ہوئی اور فرانسیسی حقیقت نگاروں کے خلاف جن میں فلوبیئر بھی شامل ہے، شدید ردِ عمل ہوا۔

ڈی ایچ لارنس نے اپنے پیش رو فکشن نگاروں پر جن میں ٹولسٹوئے، گالزوردی، ٹامس ہارڈی، اور ٹامس مان وغیرہ شامل ہیں، شدید تنقید کی ہے۔ ہر چند اس کے تنقیدی مطالعے میں زیادہ تر ناول شامل رہے ہیں اور اس کا ہدفِ نقد وہ اخلاقی رویہ تھا جو انیس ویں صدی کے فکشن میں سرایت کیے ہوئے تھا۔ وہ اس دور کی حقیقت نگاری کو ادھوری حقیقت نگاری کہتا ہے جو اخلاقی مقصدیت کے تابع ہو جاتی ہے۔ وہ کہتا ہے، زندگی کے سوا کوئی چیز اہم نہیں اور جہاں تک میرا تعلق ہے، میں زندگی کو زندہ ہستیوں کے اندر ہی دیکھ سکتا ہوں، باہر مطلق نہیں اور زندگی کا سب سے بڑا مظہر زندہ بشر ہے۔ یوں تو بارش میں گوبھی کا پھل تک زندگی کا حامل ہوتا ہے اور جتنی بھی زندہ چیزیں ہوتی ہیں، سب حیران کن ہوتی ہیں اور جتنی بھی مردہ چیزیں ہیں زندہ چیزوں کا ضمیمہ ہوتی ہیں۔ مردہ شیر سے زندہ کتا ہونا بہتر ہے، مگر زندہ کتے سے زندہ شیر ہونا کہیں بہتر ہے، یہی زندگی ہے۔ اگر آپ ایک زندہ بشر ہیں اور ان گنت طریقوں سے اپنی زندہ بشریت کو تقویت اور تحریک فراہم کرتے ہیں، تو یہ کمن الغرض ہے کہ وہ بیتا ہوا

روح جو آپ تک پہنچتی ہے، آپ کے زندہ جسم سے بڑھ کر کوئی چیز ہے، تو ایسے ہے جیسے کوئی کہے کہ آلو کی بھجیا جسم سے برتر ہے۔ ڈی ایچ لارنس نے اپنے مضامین میں ٹولسٹوئے، دوستوئیفسکی، چیخوف، ٹامس مان اور فلوبیئر تک کو بدنفسو تنقید بناتے ہوئے انھیں خوف کے مرض میں مبتلا بتایا ہے۔ ایک ایسا خوف جس کے تحت وہ زندگی کو کلیت کے ساتھ برتنے سے اجتناب کرتے ہیں۔ ڈی ایچ لارنس کی تنقید زیادہ تر فکشن میں اخلاقیت کے بے جا اصرار کے خلاف رہی ہے۔ وہ فکشن میں جنس کے اظہار پر غیر ضروری قدغن کا شدید مخالف تھا اور ناول اور افسانے میں انسانی جبلتوں کے آزادانہ برتاؤ کی وکالت کرتا تھا، ہر چند اس نے فکشن کے ہیئتی مسائل پر بہت زیادہ توجہ نہ دی تھی لیکن وہ افسانہ نگاری کے فن کو غیر فطری ضابطوں سے آزاد رکھنے کا خواہش مند تھا۔ اس نے ناول اور افسانے میں قدیم داستانوں والے مصنوعی کرداروں پر طنز کیا ہے۔ ٹامس مان کے فن پر لکھے گئے مضمون میں اس نے ہیئت کی بابت لکھا تھا، جرمنی اس وقت فکشن کی ہیئت کے جنون میں مبتلا ہے۔ بیان کاری کے وسیلے پر مہارت کی ہیجانی آرزو میں اور ادیب کے اس عزم میں کہ وہ جو چیز بھی لکھے اس کو عظیم تر اور خود کو اس کا مسلم خداوند بنا کر پیش کرے، یعنی وہی نظریہ جو دنیا میں گستاؤ فلوبیئر کی صورت میں ظاہر ہوا تھا۔ اسی مضمون میں آگے چل کر لارنس مزید لکھتا ہے کہ جرمنی میں ٹامس مان کی جو پرستش کی جاتی ہے وہ بہ طور فن کار ہے نہ کہ افسانہ نگار، تاہم مجھے لگتا ہے کہ ہیئت کا یہ جنون کسی فنی ضمیر کی پیداوار نہیں ہے، بلکہ زندگی کے بارے میں ایک قسم کے رویے کا نتیجہ ہے کیوں کہ ہیئت، اسلوب کے برعکس کوئی شخصی چیز نہیں ہے۔ یہ تو منطق کی طرح غیر شخصی ہے اور جس طرح انگریزی شاعری میں الیزینڈر پوپ کا مدرسۂ خیال اپنے الفاظ اور لہجے میں نہایت منطقی تھا اسی طرح معلوم ہوتا ہے فلوبیئر کا مکتب بھی جمالیاتی ہیئت کے معاملے میں منطقی واقع ہوا ہے۔ کتاب کے معین خط نمو سے جدا کوئی چیز اس میں نہ ہو، یہ اس دور کے مسلمات میں سے ہے مگر کیا انسانی ذہن کسی کتاب کے لیے معین خط نمو تک محدود رہ سکتا ہے، یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی زندہ ہستی کے لیے معین خط عمل اسے محدود کر کے رکھ دے۔

لارنس کے مذکورہ خیالات سے فکشن کے بدلتے ہوئے تناظر کا اندازہ بہ خوبی لگایا جا سکتا ہے۔ ہر چند اس دور میں ناول نگاری کو ایک مرتبہ پھر مقبولیت حاصل ہوئی، لیکن افسانہ نگاری میں بھی غیر معمولی تجربے ہوئے ہیں۔ اس دور میں جن رجحانات کی کارفرمائی رہی ہے ان میں روسی ہیئت پسندوں کے خیالات و تصورات کے ساتھ ساتھ نیو رائٹنگز (New Writings) تحریک کے ہم نوا اور مارکسزم کے زیر اثر لکھنے والے بھی شامل ہیں۔ عالمی افسانے کی دنیا میں رونما ہونے والی مذکورہ بالا تبدیلیوں میں سے بعض محض وقتی تموج پیدا کر سکی ہیں جیسے روسی ہیئت پسندوں کی تحریک جو انقلاب روس سے چند سال قبل شروع ہوئی تھی۔ اس تحریک کے نمائندوں میں وکٹر شکلووسکی، بورس تاشیوسکی، رومن جیکب سن اور بورس آئی خن بام شامل تھے۔ ان لوگوں کو فکشن میں ہیئت اور اسلوب پر جو غیر معمولی اصرار تھا، اس کی بنا پر انھیں طنزاً Formalist کہا گیا اور بالآخر یہی ان کا اہم تعارف قرار پایا۔ بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ، روسی ہیئت پسندوں نے فکشن کی جو شعریات پیش کی تھی اس سے بہتر شعریات آج تک پیش نہیں کی جا سکی ہے۔ وہ مزید لکھتے ہیں، روسی ہیئت پسندی دراصل اس تنقید سے زیادہ دور نہیں جو برطانیہ اور امریکا میں نئی تنقید کے نام سے مقبول ہوئی اور جو فن پارے کو ایک نامیاتی وحدت سمجھتے ہوئے اس کی عملی تنقید پر زور

دی تھی ۔ درحقیقت روسی ہیئت پسند، ادب کی ادبیت (Literariness) کی تلاش میں تھے اور رومانی نقطۂ نظر کو رد کرتے ہوئے وہ ادب کے مطالعے کی معروضیاتی بنیاد فراہم کرنا چاہتے تھے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ ادب کا تجزیہ سائنٹفک طریقے پر کرنا چاہتے تھے۔ ان کا اصرار تھا کہ فن پارے کی معنیات زندگی کے تجربات کے تئیں فن کار کے ردعمل کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس وقت یہ منطقی وضاحت (Paraphrase) کے ذریعے بنیادی طور پر انسانیت پسندانہ (Humanistic) تھا۔ مغرب کی نئی تنقید میں اگرچہ کہیں کہیں اخلاقی نقطۂ نظر آجاتا ہے لیکن روسی ہیئت پسند ادبی معاملات میں کسی سمجھوتے کے قائل نہ تھے۔ یہ عجیب بات ہے کہ روس میں ہیئت پسندیت کی یہ تحریک برگ و بار نہ لاسکی اور محض دو عشروں میں روسی ادب میں کوئی اس کا نام لیوانہ رہا۔ روسی ہیئت پسندوں کی تحریریں پہلی بار ۱۹۶۵ء میں ترجمہ ہو کر کتابی شکل میں "Russian Formalists Critcism" کے نام سے سامنے آئیں لیکن ان کے خیالات بہت پہلے ہی فرانس، جرمنی اور دوسری مغربی زبانوں میں منتقل ہو چکے تھے اور نقدِ افسانہ میں ان لوگوں کے خیالات کو اہمیت ملنے لگی تھی۔ روسی ہیئت پسندوں کے بعض تنقیدی تصورات درج ذیل ہیں۔

۱۔ روسی ہیئت پسند ادبی زبان اور عام بول چال کی زبان کے درمیان خط، امتیاز کھینچتے ہیں۔ چناں چہ فطرت نگاروں کے برعکس وہ ایک made up زبان کی سفارش کرتے ہیں۔ وہ ادبی زبان کو عوامی سطح پر لانے کے خلاف تھے اور ادبی اظہار میں زبان کے ظاہری مفہوم سے زیادہ متن میں مخفی مطلب کو اہمیت دیتے تھے، چناں چہ ان کے نزدیک تنقید کا ایک فریضہ ادب کی تشریح و تعبیر بھی تھا۔

۲۔ اجنبیانے (Defamiliarisation) کے عمل کے ذریعے وہ ایک ایسی صورتِ حال کی وکالت کرتے ہیں جس میں اشیا اور اعمال کی فارم اور اشکال کو بہ سہولت نہ سمجھا جاسکے بلکہ فن کار ان کے اظہار میں ایسی جمالیاتی کیفیت پیدا کرے جس سے تادیر محظوظ ہوا جاسکتا ہو کیوں کہ شے بذاتِ خود اہم چیز نہیں بلکہ اس کا آرٹسٹک اظہار اور اس سے لطف اٹھانے کا عمل ہی فن پارے کا مقصد ہوتا ہے۔

۳۔ فکشن میں پلاٹ (Sjuzer) کو کہانی (Fabulla) پر تفوق حاصل ہے۔ پلاٹ جو اب تک واقعات کی متوقع ترتیب سے عبارت تھا، اب معنوی ترتیب سے وجود پاتا ہے، چناں چہ پلاٹ کو کہانی کے سحر سے آزاد رہنا چاہیے۔ پلاٹ کی ترتیب میں واقعات کے ساتھ ساتھ محسوسات کی کارفرمائی بھی ہونی چاہیے۔

مذکورہ بالا تصورات سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ روسی ہیئت پسند ایسے ادبی نظریے کا فروغ چاہتے تھے جس کی مارکسی انقلاب کے بعد سوشلسٹ معاشرے میں کوئی گنجائش نہ تھی۔ چنانچہ روسی نقدِ ادب میں ہیئت پسندوں کو قبولیت حاصل نہ ہوسکی۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" میں روسی ہیئت پسندوں کی وکالت کرتے ہوئے رومن جیکب سن کے حوالے سے یہ بات لکھی ہے کہ روسی ہیئت پسندوں کے کسی معروف اور اہم نمائندوں نے ادب کی مکمل خود اختیاری کا دعویٰ نہیں کیا تھا اور نہ وہ آرٹ کے سماجی تفاعل سے یکسر منکر ہوئے تھے بلکہ ایک نوع سے ادب کو سماجی محرکات سے وابستہ جانتے تھے اور

آرٹ کو سماجی جدلیات کا ایک اہم عنصر تصور کرتے تھے، وہ اس عنصر کو سماجی جدلیات سے جدا کرنے کے بجائے ادب کی جمالیاتی خودمختاری اور آزادانہ کارفرمائی کی وکالت کرتے تھے، اس ضمن میں یہ بات بھی درست ہے کہ روسی ہیئت پسندوں نے ادب کی جمالیاتی خودمختاری کے نام پر تخلیقی اظہار کو پیچیدہ سے پیچیدہ تر بنا دینے پر غیر معمولی اصرار بھی کیا تھا اور ادب کی سماجی قدر اور انقلابی تصورات سے بھی یکسر انحراف کا راستہ اختیار کیا تھا جس کی بعد از انقلاب سوشلسٹ معاشرے میں گنجائش ممکن نہ تھی۔

روسی ہیئت پسندوں کے تصورات کو بعد میں فرانسیسی مارکسی مفکر لوئی آلتھیو سے (Louis Althusse) نے نئی جہت دی اور اس بات کی وکالت کی کہ ادب اور آرٹ سماجی تشکیل میں اسی طرح شامل ہوتے ہیں جیسے معاشیات، سیاسیات وغیرہ لیکن یہ سب علوم اور ڈسپلن اپنے اپنے اندرونی ضابطوں اور داخلی قوانین کے تابع ہوتے ہیں اور آئیڈیولوجی کے جبر سے آزاد، چناں چہ کسی زندہ تاریخی سماج کے اندر ادب اور آرٹ کے مسائل کو اس کی اپنی جمالیاتی حدود میں ہی پرکھا جا سکتا ہے۔

ان خیالات اور تصورات کے تحت ادب کی بالخصوص افسانے کی جو تنقید لکھی گئی اس میں time اور space کی عمل داری باقی رکھی گئی ہے۔ یہاں تک کہ عہد حاضر کے نہایت اہم نقاد نارتھ روپ فرائی (Narthrop Fry) نے اپنی کتاب "Anatomy of Criticism" میں ادبی تنقید اور دوسرے علوم کے مابین تفاعل کی ضرورت پر اصرار کیا ہے۔ نارتھ روپ فرائی فکشن میں ہیرو کے کردار کی پیش کش کی بابت ارسطو کے خیالات کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ افسانے میں کرداروں کا عمل دخل ہی ان کی درجہ بندی کرتا ہے۔ اگر ہیرو عام انسانی مخلوق سے اعلیٰ خصوصیات کا حامل ہے تو ایسی کہانی اپنی تمام تر اہمیت کے باوجود عام ادبی دائرے سے باہر رہ جائے گی اور اگر ہیرو عام انسانی صفات جیسی خصوصیات کا حامل ہے تو اس کے عمل میں ایک طرح کی قابلِ اعتماد کہانی (plausible or credible story) نظر آئے گی لیکن فرائی افسانے میں حقیقت نگاری اور واقعیت نگاری کی بجائے افسانویت کی ضرورت پر زور دیتا ہے۔ ایسی افسانویت جو قاری میں یقین اور اعتبار کی لہر پیدا کرتی ہو۔ وہ افسانے کے پلاٹ اور تھیم کی قطعیت کا بھی قائل ہے اور کہتا ہے کہ وہ خیالی قصے اور کسی پلاٹ زائیدہ کہانی میں کوئی دوئی نہیں دیکھتا اور تصوراتی کہانی کو بھی کسی نہ کسی تھیم پر استوار رہتا ہے۔

وہ مزید لکھتا ہے:

> When ever We read any thing , We find our attention moving in two direction. One direction is out ward or centrifugal in which we keep going out side our reading from individual words to the things they mean,or, in practice, to our memory of the conventional association between them. The other dimension is inward or centripetal, in

> which we try to develop from the words a sense of the larger verbal pattern they make. In both cases we deal with the symbols, but when we attach an external meaning to a word we have,in addition to the verbal symbol,the thing represented or symbolized by it.

مذکورہ بالا اقتباس سے ادب میں 'مرکز جُو' (centripetal) اور 'مرکز گریز' (centrifugal) تصورات کی اہمیت اجاگر ہوتی ہے اور پتا چلتا ہے کہ ادب مرکز جو کردار رکھتا ہے اور حقیقت کی تلاش خارج کی بجائے داخلیت میں کرتا ہے۔ نارتھروپ فرائی ساختیاتی تنقید کا ایک اہم رکن ہے کہ اس نے فکشن کی تنقید میں بالخصوص نظریہ سازی کی ہے۔ وہ اپنی مذکورہ کتاب میں فکشن کی تعبیر و تفہیم اور تنقید کے کم از کم چار مختلف زاویے تجویز کرتا ہے لیکن افسانہ نگار کے لیے کوئی نصاب تجویز نہیں کرتا کیوں کہ ساختیات، ہو کہ پس ساختیات و ردِ تشکیل ہو کہ نئی تنقید، یا نیو امریکن کریٹسزم کے تحت پیش کی جانے والی تھیوریز، یہ سب انتقادی تصورات بنیادی طور پر ادب کی ایسی خود مختاری کے دعوے دار ہیں جو تخلیقی ادب میں ہر متعین ضابطے، اصول اور رسومات کے انحراف سے پیدا ہوتی ہے۔ بات یہ ہے کہ جو تنقید ادب، کائنات اور انسان کے درمیان موجود رشتوں تک سے منکر ہو اور خود کو ہر قسم کے رہ نمایانہ کردار اور مکمل کاری سے بری الذمہ بھی قرار دیتی ہو، اس دبستانِ تنقید سے کسی قسم کی شعریات یا سٹرکچرل ضابطوں کا مطالبہ ہی نامناسب ٹھہرتا ہے۔

مغرب میں فکشن کی شعریات کا فی الحال کیا رنگ ڈھنگ ہے اس کا اندازہ ایک امریکی خاتون نقاد اینی ڈل لارڈ (Annie Dilad) کی تازہ کتاب Living by Fiction کے مندرجہ ذیل اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے:

> Many contemporaries write a fiction intended to achieve traditional kinds of excellence. Many others write fiction which is more abstracte.The kind of fiction Borges wrote in Fictiones, or Nabokov wrote in pale Fire.This latter kind of fiction has no name,and I do not intend to coin one.Some people call it ''metafiction'',''fabulation'', "experimental", "neo.modernist", and especially "post.modernist" is the best but it suffers from the same ambiguity which every one deplores in its sibling term "Post Impressionist."

غرض صورت حال وہاں بھی کثرت تعبیر کے گرد میں گم نظر آتی ہے۔

یہاں تک ہم نے مغرب میں افسانے کی شعریات پر ایک سرسری نظر ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے موضوع وسیع بھی ہے اور گھمبیر بھی کہ وہاں افسانے کے اسٹرکچر کے ایک ایک پہلو پہ متعدد کتابیں لکھی جا چکی ہیں اور اب افسانے کی تنقید ایک جداگانہ شعبۂ ادب بن چکی ہے لیکن اس تنقید کا وسیع ذخیرہ دراصل افسانے کی تفہیم و تفہیم پر مشتمل ہے، جس میں کہانی کو ایک مکمل فن پارے کی طرح جانچا جاتا ہے۔ مواد، موضوع اور اسٹرکچر کو باہم مربوط کر کے دیکھا جاتا ہے اور یوں تعین قدر کا کام سرانجام دیا جاتا ہے۔ خالص ہیئتی (formalist) اور تکنیکی (technical) نوعیت کے مباحث بالعموم ساختیاتی تنقید ہی میں دکھائی دیتے ہیں جس کی عملی حیثیت محدود ہی نہیں مشکوک بھی ہے۔

ہم اپنے اس مطالعے کو یہیں چھوڑتے ہیں۔ اب آیئے ذرا اپنی دنیا کا جائزہ لیں اور دیکھیں کہ اُردو نقدِ افسانہ کے باب میں نظریہ سازی کے کیا گل کھلائے ہیں؟ یہاں بھی اجمالیت ہمارے پیش نظر ہوگی۔

اس سلسلے میں درج ذیل نکات پیش نظر رکھے جانے چاہئیں:

۱۔ اُردو کا پہلا افسانہ ۱۹۰۳ء (علامہ راشد الخیری نصیر اور خدیجہ) کے آس پاس شائع ہوا تھا۔ اس سے تین چار دہائی قبل ناول نگاری کا آغاز ہو چکا تھا اور ڈپٹی نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار اور عبدالحلیم شرر وغیرہ تاریخی، معاشرتی اور اصلاحی ناول لکھنے میں مصروف تھے۔ اس وقت ناول کے بارے میں مروج تصورات کا اندازہ عبدالحلیم شرر کی تحریر کے مندرجہ ذیل خیالات سے لگایا جاسکتا ہے جن کا اظہار انھوں نے اپنے زمانے "دلگداز" کے صفحات میں کیا ہے:

> ناول اس قسم کا لٹریچر ہے جو انتہا سے زیادہ دل چسپ ہوتا ہے جس کے پڑھنے میں دماغ پر کسی قسم کا بار نہیں پڑتا اور دماغ تھکن مٹانے اور فرصت کے اوقات میں دل بہلانے کے لیے اس سے زیادہ موزوں کوئی لٹریچر نہیں ہو سکتا۔ شاید کوئی صاحب یہ کہیں کہ ناول میں عشق کے جذبات ہی نہ دکھائے جائیں تو میں یہ کہوں گا کہ ناول میں دل چسپی بغیر حسن و عشق کے بہت ہی کم آسکتی ہے۔ اس ناول میں جو واقعات بیان کیے جائیں گے، مجموعی طور پر سچے اور مطابق واقعہ ہوں گے۔ ہاں ناول کی ضرورت سے تفصیلی صحبتوں اور محبت کی باتوں میں تصرف اور اضافہ کرنے سے مجبوری ہے کیوں کہ بغیر اس کے نہ ناول ناول ہو سکتا ہے اور نہ قصہ میں مزہ آسکتا ہے۔

شرر مزید لکھتے ہیں:

"نئے تعلیم یافتہ گروہ کا خیال ہے کہ ہماری موجودہ زندگی اور

ابنائے وطن کی مروجہ معاشرت پر ناول لکھے جائیں جیسا کہ
انگریزی میں ہو رہا ہے مگر ہمارے خیال میں یہ ان کی ناتجربہ
کاری ہے۔ بے شک انگلستان اور ممالک یورپ سے اکثر
ناول ایسے ہی ہوتے ہیں اور وہاں وہی عنوان دل چسپ رہتا
ہے، مگر ہندوستان کی پبلک میں جہاں تک میرا تجربہ ہے، یہ
عنوان دل چسپ نہیں ہوسکتا۔ ہندوستان کے لیے اہل یورپ
کے مذاق کے ناول نہیں چاہئیں بلکہ رومانس چاہیے، جن میں
انھیں کسی بھی اُن کے ہم وطن یا ہم مذہب کی اعلیٰ کارگزاریاں
دکھائی گئی ہوں اور جن کے ذریعے سے انھیں اپنا اگلا علم و فضل
اور اوج و عروج یاد دلایا گیا ہو۔"

گویا ابتدائی دور کی ناول نگاری میں دل چسپی اور چٹخارے داری کے عناصر کو درجہ اول فوقیت حاصل تھی لیکن رفتہ رفتہ ان تصورات میں گہرائی پیدا ہونے لگی تھی اور "افشائے راز" (۱۸۹۶) اور "ذات شریف" (۱۹۰۰) کی اشاعت تک 'نئے قصے' کو 'پرانی ڈگر' سے الگ کرنے کا تصور نمایاں ہونے لگا تھا اور پریم چند تک آتے آتے ناول کا فن معاشرتی زندگی کی عکاسی اور انسان کی کردار نگاری کا فن ٹھہرایا جانے لگا تھا۔ یہی حقیقت نگاری، زندگی کی عکاسی، اصلاح معاشرہ اور اخلاقیات وغیرہ کے تصورات بھی اثرات دکھانے لگے تھے۔

۲۔ ناول نگاری کے آغاز سے بھی قبل اُردو میں داستانوں کی بہت وسیع درخشاں اور رنگا رنگ روایت موجود تھی جس کے ڈانڈے نہ صرف عربی و فارسی کی قصہ گوئی سے بلکہ ہندوستانی معاشرے کی کتھا منڈل سے بھی ملتے ہیں۔ ان داستانوں میں طلسماتی تخیلات کا ایک عالم شش جہات تو آباد ہے ہی لیکن اس کے ساتھ ساتھ مشرقی دیو مالاؤں، اساطیر اور مذہبی قصوں کہانیوں کے زیر اثر مابعد الطبیعات کے عالم تحیرات بھی جلوہ فگن ہیں۔ ان داستانوں کی محیر العقول ماورائیت کے باوصف ان کی فضاؤں میں اسی آب و خاک و باد کی خوش بوئیں بسی ہوئی ہیں۔ داستانوں کی اس عظیم روایت کی موجودگی میں اُردو افسانے کو اپنی جداگانہ بنیاد رکھنے میں قرار واقعی مشکل پیش آئی ہوگی کہ داستان تو عبارت ہی تھی حکایت در حکایت اور قصہ در قصہ کہانیوں کی ایک ایسی زنجیر سے جو ایک دوسرے سے منسلک چلتی ہیں۔ گویا داستان میں واقعات موج در موج اٹھتے چلے جاتے تھے اور ارتکاز خیال، وحدت فکر و کردار نگاری وغیرہ کے وہ عناصر جو افسانہ نگاری کے فن میں اساسی اہمیت کے حامل سمجھے گئے ہیں، انھیں داستان نگاری میں بہت زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ چناں چہ داستان کی روایت سے بہ ظاہر نہ تو ناول نے اور نہ ہی افسانے نے ایسا خاطر خواہ فائدہ اٹھایا ہے جیسا کہ اٹھانا چاہیے تھا کیوں کہ یہ دونوں اصناف ادب مغرب ہی سے برآمد ہوئی تھیں اور طبع زاد تخلیق سے قبل بعض تراجم کے ذریعے ان تازہ اصناف ادب کے لیے فضا سازی کا کام انجام دیا گیا تھا۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ بعد کے ادوار میں داستانوں اور اساطیر کی پیوند کاری کے ذریعے ناول اور افسانہ دونوں ہی مسلسلہ اصناف میں جاذبیت، دل چسپی، تہ داری اور تاثر پذیری کو فوقیت دی گئی تھی۔

۳۔ ہر چند اُردو کے پہلے افسانہ نگار راشد الخیری تھے لیکن اس کے معمارِ اعظم پریم چند ہی قرار پاتے ہیں کہ انھوں نے افسانہ نگاری کو موضوعاتی اور فنی ہر دو لحاظ سے جو اعتبار و استحکام بخشا وہ اعزاز کسی اور تخلیق کار کو نصیب نہ ہو سکا تھا، یہی نہیں بلکہ افسانہ نگاری کی بابت جس تنقیدی خیالات کا اظہار انھوں نے "سوزِ وطن" کے دیباچے اور دوسرے مضامین میں کیا ہے، وہ بہت حد تک اُردو تنقیدِ افسانہ کے لیے بنیادی اساس بھی فراہم کرتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں کے پہلے مجموعے "سوزِ وطن" (۱۹۰۸) کے دیباچے میں رقم طراز ہیں:

> ہر قوم کا علم و ادب اپنے زمانے کی سچی تصویر ہوتا ہے جو خیالات قوم کے دماغوں کو متحرک کرتے اور جذبات قوم کے دلوں میں گونجتے ہیں، وہ نظم و نثر کے صفحوں میں ایسی صفائی سے نظر آتے ہیں جیسے آئینے میں صورت۔ ہمارے لٹریچر کا ابتدائی دور وہ تھا کہ لوگ غفلت کے نشے میں متوالے ہو رہے تھے، اس زمانے کی ادبی یادگار بہ جز عاشقانہ غزلوں اور چند سفلہ قصوں کے اور کچھ نہیں۔ دوسرا دور اسے سمجھنا چاہیے جب قوم کے نئے اور پرانے خیالات میں زندگی اور موت کی لڑائی شروع ہوئی اور اصلاحِ تمدن کی تجویزیں سوچی جانے لگیں۔ اس زمانے میں قصص و حکایات زیادہ اصلاح اور تجدید کے پہلو لیے ہوئے ہیں۔ اب ہندوستان کے قومی خیال نے بلوغت کے زینے پر ایک قدم اور بڑھایا ہے اور حبِ وطن کے جذبات لوگوں کے دلوں میں سر اُبھارنے لگے ہیں، کیوں کر ممکن تھا کہ اس کا اثر ادب پر نہ پڑے۔ یہ چند کہانیاں اس اثر کا آغاز ہیں اور یقین ہے کہ جیسے جیسے ہمارے خیال رفیع ہوتے جائیں گے، اس رنگ کے لٹریچر کو روز افزوں فروغ ہوتا جائے گا۔

گویا معاشرتی صورتِ حال کی عکاسی بلکہ سیاسی مقصدیت، مثالیت اور اخلاقیت وغیرہ شروع ہی سے پریم چند کے فن کی شناخت بنے رہے۔ لیکن رفتہ رفتہ ان کا ذہن فنی تقاضوں کے بارے میں زیادہ واضح ہوتا چلا گیا اور آئیڈیلسٹ ہونے کے باوجود کھردری حقیقت نگاری میں تھوڑی رومانیت کی آمیزش کرنے کو وہ مستحسن سمجھنے لگے تھے۔

> میں حقیقت پسند نہیں ہوں۔ کہانی میں چیز جوں کی توں رکھی جائے تو وہ سوانح عمری ہو جائے گی، دست کار کی طرح ادیب کا حقیقت پسند ہونا ضروری نہیں، وہ ہو ہی نہیں سکتا۔ ادب کی تخلیق گروہِ انسانی کو آگے بڑھانے، اُٹھانے کے لیے ہوتی

ہے۔ مثالیت ضرور ہو، لیکن حقیقت پسندی اور فطری انداز کے
برعکس نہ ہو۔ اسی طرح حقیقت پسندی بھی مثالیت کو نہ بھولے تو
بہتر ہے۔

واقعیت چاہتی ہے کہ آرٹسٹ دنیا کو اس طرح
دکھائے، جیسے وہ دیکھتا ہے۔ اگر اس سے انسانی احساسات کو
صدمہ پہنچتا ہے تو پہنچے، اگر اس سے اس کے حسِ انسانی کو چوٹ
لگتی ہو تو لگے، پر اسے واقعیت سے منحرف ہونے کی اجازت
نہیں ہے، مگر ادیب سب کچھ سمجھنے پر بھی آئیڈیلسٹ بننے کے
لیے مجبور ہے۔ جب تک اس کی نظر میں سوسائٹی کی کوئی بہتر
صورت نہیں ہے، موجودہ معاشرت کی ناہمواریاں اسے بے
تاب کریں گی۔ اگر کسی بہتر زندگی اور خوب صورت سوسائٹی کی
صورت ہمارے ذہن میں نہیں ہے تو ہم موجودہ سوسائٹی کو
اصلاح کی کسی منزلِ مقصود کی طرف لے جائیں گے۔

پریم چند کی حد سے بڑھی ہوئی مقصدیت اور مثالیت پسندی ہمیشہ ہدفِ تنقید بنی ہے لیکن اس صورتِ حال کے موضوعی پہلو سے قطع نظر پریم چند کے ہاں "نکتۂ نظر" اور "مرکزی خیال" کو افسانہ نگاری میں بنیادی اہمیت حاصل تھی۔ پلاٹ، تھیم، جزئیات نگاری اور کردار نگاری کے عناصر آپس میں مربوط اور مرتب دکھائی دیتے ہیں جن کے بطن سے ایک احساسِ جمال اور وحدتِ تاثر کی بامعنی موج سر اٹھاتی ہے۔

۴۔ فنِ افسانہ نگاری پر پہلی باقاعدہ کتاب عبدالقادر سروری کی تصنیف "دنیائے افسانہ" تھی۔ اس کا پہلا حصہ ۱۹۲۷ء میں اور دوسرا حصہ ۱۹۲۹ء میں شائع ہوئے تھے۔ عبدالقادر سروری کی مذکورہ کتاب ہماری دسترس میں نہیں ہے، لیکن وہ چند فقرے جو ڈاکٹر ارتضیٰ کریم نے اپنی تحقیقی کتاب "اُردو فکشن کی تنقید" میں نقل کیے ہیں، ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ عبدالقادر سروری افسانے کے ساتھ ساتھ فنِ افسانہ کے مبادیات پر بھی خصوصی توجہ دینے کی ضرورت شدت سے محسوس کرتے تھے اور افسانے میں آئیڈیلسٹ اندازِ نگارش کی بجائے حقیقت نگاری کو فوقیت دیتے تھے۔ مزید برآں یہ کہ وہ افسانے میں ارتکازِ خیال، پلاٹ، مقصدیت اور حقیقت پسندانہ کردار نگاری وغیرہ میں مغربی افسانہ نگاروں کی تقلید کو ضروری جانتے تھے۔ وہ افسانے اور ناول کے پلاٹ میں تجسس اور دلچسپی کے عنصر کی کارفرمائی پر بھی اصرار کرتے ہیں اور مکالمے میں عام بول چال کی سادگی اور پُرکاری پر بھی زور دیتے ہیں اور مکالمے کی عمدگی کا پہلا معیار پلاٹ اور قصے کی ماجرائیت سے فطری مناسبت کو قرار دیتے ہیں، طرزِ اظہار عبدالقادر سروری کے ہاں ایجاز و اختصار اور کفایتِ لفظی جیسی خوبیوں کو بھی خصوصی اہمیت حاصل رہی ہے۔ ہرچند یہ مضامین افسانہ اور ناول نگاری کے فنی رموز پر ابتدائی نوعیت ہی کے تھے اور ان میں تکنیکی مسائل پر گفتگو بھی سرسری انداز میں کی گئی تھی لیکن اس کے باوجود عبدالقادر سروری کے ان مضامین کی روشنی میں

افسانے کی شعریات کی بابت اس وقت کے مروجہ تصورات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

اسی زمانے میں ضیاء الدین شمسی، ل احمد، حبیب احمد صدیقی، محمد حسین ادیب، عظیم بیگ چغتائی، علی عباس حسینی، فراق گورکھ پوری، پروفیسر احتشام حسین، آل احمد سرور، علی جواد زیدی، محمد حسن عسکری اور ڈاکٹر احسن فاروقی وغیرہ نے بھی انتقاد افسانہ میں گراں قدر اضافے کیے ہیں، لیکن ان حضرات کے لکھے ہوئے مضامین بالعموم مختلف ادبی رجحانات اور رویوں کے جائزوں پر مشتمل ہوتے اور ان میں مجموعی انداز میں افسانوں کی تحسین کی جاتی تھی۔ جو باتیں اور خصوصیات کسی ایک فن کار میں دیکھی گئی ہیں وہی یا کم وبیش ویسی ہی خوبیاں یا خامیاں دوسرے افسانہ نگار میں تلاش کرلی جاتیں، گویا افسانے کی تنقید ایک گونہ سہل انگاری کا شکار تھی اور فن افسانہ کے مبادیات، اصول وضوابط اور سانچے ڈھانچے پر بہت کم لکھا گیا اور جو لکھا گیا وہ بھی انتہائی سرسری پن کے ساتھ۔

مثال کے طور پر یہاں ہم اس عہد کے ایک اور معتبر افسانہ نگار ل احمد کے مضامین سے رجوع کرنا چاہیں گے جو انھوں نے افسانہ نگاری کے فنی رموز ونکات کے بابت تحریر فرمائے تھے۔ ل احمد کے خیالات کا خلاصہ یہ ہے کہ

(۱) افسانہ نگاری ناول اور ڈرامے کے فن سے جداگانہ فن ہے اور ارتکاز خیال اس کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔

(۲) افسانے میں فطری حقیقت نگاری ہی سب سے اہم خوبی ہے اور افسانے کا پلاٹ فطری عمل پذیری سے آگے بڑھتا ہے اور پلاٹ میں تخیل محض کے سہارے قالین بافی کی طرح کا فن ناپسندیدہ ہے۔

(۳) افسانہ ڈرامے کی کشاکش کا متحمل نہیں ہوسکتا۔

(۴) افسانے کا بنیادی خیال جدید یعنی فطری وحتمی ہونا چاہیے۔

(۵) افسانے میں مرکزی کردار کا ہونا ضروری ہے جو مقصود افسانہ کی تکمیل کرتا ہے۔

(۶) تخیل اور رنگ آمیزی سے افسانویت کے عنصر کو ابھارا جاتا ہے۔

(۷) پلاٹ ان ہی سب عناصر سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔

(۸) وحدت تاثر ہر افسانے کا حاصل ہوتا ہے۔

(۹) اختصار بیان

(۱۰) وحدت زمان ومکاں

(۱۱) افسانہ اور طرز بیاں وغیرہ بھی ضروری عناصر ہیں لیکن یہ نفس افسانہ سے زیادہ تکنیک سے تعلق رکھتے ہیں۔

(۱۲) کردار نگاری میں تخیل کو کھلی چھوٹ نہیں بلکہ اسے اپنے کردار کے ظاہری رنگ روپ کے ساتھ باطنی، نفسی اور جذباتی صورت حال کو بھی پیش نظر رکھنا ہوتا ہے۔

(۱۳) آورد، تصنع اور افسانے میں غیر ضروری پیچیدگی پیدا کرنے کا شوق افسانے کے تاثر

ضائع کرسکتا ہے۔

(۱۴) پلاٹ اور عمل (action) ایک ہی چیز ہے لہٰذا واقعات اور کردار کے عمل میں باہمی ربط ضروری ہے۔ اس طرح پلاٹ، کردار اور فضا بندی مل جل کر ایک فن پارے کی تخلیق کا باعث بنتے ہیں۔

(۱۵) پلاٹ میں مختلف واقعات کے درمیان ربط و توازن پیدا کرنے کے لیے افسانہ نگاری کی فنی استعداد اور ذوقِ سلیم کی کارفرمائی ضروری ہے۔

(۱۶) افسانہ شعر کی طرح الہامی چیز نہیں ہے بلکہ اس کے لیے وسیع مشاہدہ، مطالعہ اور احساس اشد ضروری عناصر ہیں۔

اس سلسلے کی ایک اور اہم کتاب مجنوں گورکھ پوری کی تصنیف "افسانہ اور اس کی غایت" ہے جو ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس میں بھی اُردو افسانہ نگاری کی بابت عمومی خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ مجنوں گورکھ پوری خود بھی اپنے عہد کے ایک اچھے اور مقبول افسانہ نگار تھے۔ وہ نہ صرف مغربی فکشن کا گہرا مطالعہ رکھتے تھے بلکہ تنقید افسانہ کے مباحث سے بھی خوب آگاہ تھے۔ چناں چہ مجنوں گورکھ پوری نے افسانے کی تنقید کے باب میں جو اظہارِ خیال کیا ہے اسے ایک فن کار اور ناقد کا اظہار جاننا چاہیے۔ انھوں نے نقدِ افسانہ کے لیے جن بنیادی نکات پر زور دیا ان میں سرِ فہرست نکتہ یہ تھا کہ "افسانے میں واقعات کا زمانہ، ماحول اور معاشرت کے مطابق ہونا ضروری ہے۔ افسانے کی واقعیت یہ نہیں ہے کہ ایسا ہوا یا نہیں بلکہ یہ ہے کہ ایک مخصوص ماحول میں ایسا ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔" زندگی کے بارے میں "نقطۂ نظر کے ارتکاز" کو وہ بنیادی اہمیت دیتے ہیں لیکن اس سلسلے میں مغربی فکشن کی مثالوں سے اس بات کی وضاحت بھی کرتے ہیں کہ نقطۂ نظر ایک تخلی عنصر ہوتا ہے جسے کہانی کی بنت سے جدا کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ مرکزی خیال قصے میں روح کی طرح جذب ہوتا ہے۔ مجنوں گورکھ پوری افسانے میں پلاٹ کی اہمیت کو بھی اجاگر کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جتنی خوبی سے کوئی پلاٹ بنا جائے گا اس کے گرد لکھی گئی کہانی بھی اتنی ہی کامیاب اور موثر ہوگی۔ افسانے میں دل چسپی کے عنصر کو مجنوں صاحب بنیادی شرط قرار دیتے ہیں۔ مجنوں گورکھ پوری اسلوب و اظہار کی اہمیت پر بھی زور دیتے ہیں کہ ادب میں جمالیاتی پیش کش ہی آخری مقصد ہوا کرتی ہے۔ باقی تمام عناصر اس مقصد کی تکمیل میں معاونت فرما ہوتے ہیں۔

ترقی پسند تنقید: ادب کی تنقیح، تفہیم اور تحسین کے تعلق سے قطعی جداگانہ تصور ہے۔ وہ تخلیقی ادب کو سماجی عمل کا حصہ گردانتی اور ادب کو مقلب ہوتی ہوئی زندگی کا مظہر سمجھتی ہے۔ تصادم اور کش مکش کا قانونِ ارتقا انسانی رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے تضادات و تاویلات پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ چناںچہ ادب جس کا واسطہ ہی انسان اور اس کے گرد و پیش سے رہتا ہے، تغیر و تبدیلی کی جدلیات سے کیوں کر بے بہرہ رہ سکتا ہے۔ ترقی پسند تنقید ادبی اظہار میں اس شعور، استدراک اور حسیت کی تفہیم و توجیہ پر زیادہ توجہ صرف کرتی ہے جو تخلیق کار زندگی کے تجربات سے کشید کرتا ہے۔ چناںچہ ترقی پسند تنقید کا استدلال یہ ہے کہ اصناف کے فنی مباحث محض ثانوی حیثیت رکھتے ہیں جب کہ وہ ادبی تخلیقات میں زندگی اور کاروبارِ زندگی، معاشرتی و تہذیبی صورت گری اور تاریخ کی رست وخیز کے فن کارانہ تاثر دیکھنے کی متمنی ہوتی ہے اور چاہتی ہے کہ وہ فن پارے کا ایسا تجزیاتی مطالعہ پیش کرے جو جن

اسلوب، موضوع کی جدلیات کو سمجھنے میں بھی معاون ثابت ہو۔ ترقی پسند نقاد کسی فن پارے کا مطالعہ اور تجزیہ اس کی کلیت میں کرتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہر تخلیقی اظہار اپنا پیکر خود لے کر آتا ہے۔ چناں چہ ہیئت کو موضوع اور مواد سے جدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ وہ تخلیق میں کیا کہا گیا ہے، پر زیادہ اصرار کرتے ہیں اور کس طرح کہا گیا ہے، کو ثانوی سطح پر رکھتے ہیں۔ حالاں کہ ایک نقاد کی ذمہ داری تو یہ بھی ہے کہ وہ دیکھے کہ زیر بحث فن پارہ ادبی اظہار کی بنیادی شرائط اور مبادیاتی لوازمات بھی پورے کرتا ہے یا نہیں اور یہ بھی کہ کوئی فن پارہ آخر اپنے پڑھنے والے کو جمالیاتی تسکین اور انبساط بخشتا ہے یا نہیں۔ اظہاری وسیلوں میں جو توازن تناسب اور آہنگ پایا جاتا ہے وہی دراصل جمالیاتی کیف اور تخلیقی سرور پیدا کرنے کا سبب بنتا ہے اور ایک ذمہ دار نقاد اس توازن، تناسب اور آہنگ سے صرف نگاہ نہیں کر سکتا۔ ہر چند ترقی پسند تنقید فنی لوازمات اور تکنیکی پابندیوں سے یکسر منکر نہیں رہی ہے اور ڈاکٹر محمد حسن نے اپنی کتاب "عملی تنقید" میں اصنافِ ادب کے مبادیات پر تفصیلی بحث کی ہے اور جمالیاتی اقدار کی روشنی میں فنی لوازمات کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا ہے۔ لیکن انھوں نے اس سلسلے میں خالص تکنیکی مباحث پر غیر معمولی حد تک بڑھتے ہوئے اصرار کو ایک خطرناک رجحان بھی ٹھہرایا ہے۔ اس ضمن میں توازن اور اعتدال ایک بنیادی قدر کی حیثیت حاصل ہے۔

بے شک ترقی پسند نقادوں نے متعدد منتخب افسانوں اور افسانہ نگاروں پر تنقیدی مطالعے مرتب کیے ہیں لیکن ان میں سے بیشتر مضامین توضیحی نوعیت کے ہیں جنھیں عملی تنقید کے خانے میں رکھنے کی گنجائش نکالی جا سکتی ہے، لیکن افسانہ نگاری کے فنی مسائل پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی جا سکی ہے۔ اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین، آل احمد سرور، پروفیسر ممتاز حسین، ڈاکٹر محمد حسن، ظ انصاری، مجتبیٰ حسین، قمر رئیس، باقر مہدی اور ڈاکٹر محمد علی صدیقی وغیرہم کے مضامین جن میں مختلف افسانہ نگاروں کی تخلیقات کے جائزے پیش کیے گئے ہیں، دراصل اسی قبیل سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں اسٹرکچرل عناصر اور صنفی مباحث پر گفتگو اول تو کی نہیں گئی ہے اور کہیں ذکر آ بھی گیا ہے تو بہت سرسری۔ یہی وجہ ہے نقدِ افسانہ میں ترقی پسند ناقدین کوئی خاص رہ نمایانہ کردار ادا کرنے سے قاصر رہے ہیں اور خاص طور پر بیسویں صدی کے نصف آخر میں اُردو افسانے میں جو ان گنت اور متنوع تجربے کیے گئے ہیں وہ ان کے تجزیے اور توضیح سے غیر ضروری اغماض برتنے کا شکار ہوئے ہیں۔

بیسویں صدی کے نصف آخر میں پروفیسر وقار عظیم کا نام ایسا ہے جنھوں نے بالاستیعاب نقدِ افسانہ پر توجہ دی۔ انھوں نے اُردو میں ناول نگاری اور افسانے پر علاحدہ علاحدہ اظہارِ خیال کیا اور دونوں اصناف میں خلط بحث سے عملاً گریز کیا ہے۔ وقار عظیم نے نقدِ افسانہ پر متعدد کتابیں لکھی ہیں یعنی "داستان سے افسانے تک"، "فنِ افسانہ نگاری"، "نیا افسانہ"، "ہمارے افسانے" وغیرہ۔ ان میں فنِ افسانہ نگاری کے تکنیکی مباحث پر بھی گفتگو کی گئی ہے اور معاصر افسانہ نگاروں کی تخلیقات کے تنقیدی و تجزیاتی جائزے بھی شامل ہیں۔ وقار عظیم افسانہ، ناول، ڈراما، داستان، کہانی سب میں بعض مشترک عناصر کو کارفرما دیکھتے ہیں۔ چناں چہ ان کے نزدیک اُردو میں فنِ افسانہ نگاری کے مبادیات لامحالہ اُردو کی نثری روایت ہی سے مستنبط ہوں گے۔ منٹو کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

افسانہ، ناول، ڈراما، داستان، کہانی۔ ان سب میں بعض عناصر مشترک ہیں، کوئی نہ کوئی واقعہ، اس قصے سے تعلق رکھنے والے کردار، واقعے کی ابتدا اور اس کے خاتمے تک مختلف مدارج، مصنف کا ایک مخصوص انداز فکر، یہ سب کچھ اسی کہانی میں ہوتا ہے جو چوپال میں بیٹھنے والے بڑی سادگی سے ایک دوسرے کو سناتے ہیں، لیکن مشترک عناصر سے قطع نظر ان مختلف اصناف میں سے ہر ایک کی امتیازی خصوصیت بھی ہوتی ہے جو اسے دوسری صنف سے ممتاز کرتی ہے۔ افسانے میں موضوع کی اکائی ایک امتیازی اور انفرادی خصوصیت ہے۔ اس میں واضح طور پر کسی ایک چیز کی ترجمانی اور مصوری ہوتی ہے۔ ایک کردار، ایک واقعہ، ایک ذہنی کیفیت، ایک جذبہ، ایک مقصد، مختصر یہ کہ جو کچھ بھی ہو ایک ہو۔

وقار عظیم افسانے کی کامیابی میں اس کی ابتدا اور اختتام میں ندرت کاری کو بھی اہمیت دیتے ہیں، انھوں نے منٹو کو اس کے افسانے ''خوشیا'' کے اختتامی کلمات پر خصوصی داد دی ہے۔ ''منٹو اپنے افسانوں کا اختتام اس انداز سے کرتا ہے جو پڑھنے والے میں فکری و جذباتی ارتعاش پیدا کر دیتا ہے جس سے افسانے کا تاثر کہیں زیادہ گہرا اور دیرپا ہو جاتا ہے۔'' اسی طرح افسانے میں ابتدائی فقروں کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ'' افسانے کی تمہید افسانوی فن کی بڑی اہم، بڑی دشوار گزار اور افسانہ نگار کے نقطۂ نظر سے بڑے کام کی منزل ہے۔'' چناں چہ ان کے نزدیک اس سلسلے میں بھی منٹو نے تمہید کو پڑھنے والے کے لیے دل نشین بنانے کے علاوہ اسے فنی مقاصد کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔

وقار عظیم نے فنِ افسانہ نگاری کی اساس، وحدتِ خیال، وحدتِ عمل، وحدتِ تاثر پر استوار کی ہے۔ وقار عظیم کی پیش کردہ وحدتیں مغربی تنقید کے قائم کردہ اصولوں کا عکس ہیں کہ وہاں بھی مرکزی خیال کے ارتکاز، کسی ایک جذبے یا سریز آف ایموشنز کے درمیان ارتباط اور کرداروں کے باہمی تفاعل کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے۔

چناں چہ برینڈر میتھیوز (Brander Mathwes) کے الفاظ میں

Often it may be moted,by the way, the short story fulils the three false unities of French classic drama: it shows one action in one place , on one day. A short story deals with a single emotion or series of emotions called forth by asinglesituation.

ممتاز شیریں اُردو افسانے کی تنقید میں نہایت اہم نام ہے جنھوں نے ''تکنیک کا تنوع'' اور ''مغربی افسانے کا اثر اُردو افسانے پر'' جیسے معرکۃ الآرا مضامین لکھے ہیں، جن میں پہلی مرتبہ افسانے کی فارم اور تکنیک کے فنی نکات کافی تصریحات کے ساتھ زیر بحث آئے ہیں۔ اگرچہ ان مضامین میں ممتاز شیریں افسانوں اور افسانہ نگاروں کے باب میں عملی تنقید کے تجزیاتی طریق کار پر عمل پیرا ہوئی ہیں اور اُردو افسانے میں تکنیک اور اسالیب کے جو ہمہ گیر تجربات ہوئے ہیں، ان پر تجزیاتی نگاہ ڈالی ہے اور ان میں موجود امتیازی خوبیوں کو نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ ان مضامین کے مطالعے سے اُردو افسانے میں موضوعی اور اسلوبیاتی تنوع کی ہمہ گیریت کا احساس ہوتا ہے۔ ممتاز شیریں تکنیک کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علاحدہ صنف، فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔ میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کر دیتی ہوں، مثلاً ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے خام مواد سمجھ لیجیے، پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا، یہ اسلوب ہے۔ پھر کاری گر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا، مروڑتا، دباتا، کھینچتا ہے کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا، کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی مثال ہے اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے ہیئت کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ افسانہ۔ ہیئت اور افسانے میں فرق یہ ہے کہ ہیئت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز۔ مٹی اور چینی کے برتنوں کی شکل تو ایک ہو سکتی ہے لیکن چیز کے اعتبار سے دونوں مختلف دکھائی دیتی ہیں۔

ممتاز شیریں تکنیک کو بیانیہ، منظر کشی، کردار نگاری اور واقعاتی تمثیل پذیری کا امتزاج قرار دیتی ہیں اور کہتی ہیں کہ دراصل یہ افسانے کا موضوع اور مواد ہی ہے جو کہ ایک مخصوص تکنیک کی تشکیل کرتا ہے۔ اس مضمون میں آگے چل کر لکھا ہے: ''تکنیک مواد و موضوع کا غلام ہے، مواد تکنیک کے تابع نہیں۔'' ایک ہی تکنیک دو مختلف موضوعات کے اظہار میں ایک جیسے تاثرات پیدا نہیں کر سکتی اور نہ محض عمدہ خیال بغیر مناسب تکنیک کامیابی کی ضمانت فراہم کرتا ہے، بلکہ موضوع اور اسلوب کے متوازن امتزاج ہی سے ایک عمدہ فن پارہ وجود پاتا ہے۔ ممتاز شیریں افسانے کے ابتدائی اور اختتامی کلمات کو بھی اہمیت دیتی ہیں اور کفایتِ لفظی کو بھی ایک موثر بیانیہ کی تشکیل

کے لیے ضروری خیال کرتی ہیں۔ قدیم داستانوں، کہانیوں اور دیو مالائی قصہ کہانیوں سے تاثر کشید کرنے کو بھی وہ فن کاری کے ذیل میں سمجھتی ہیں۔ افسانے میں بیانیے کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے ممتاز شیریں لکھتی ہیں، بیانیہ (narration) کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ ہم بیانیہ کو بقول عسکری ''کہانیہ'' بھی کہہ سکتے ہیں۔ descriptive، تصویر کشی یا منظر نگاری بیان ہے۔ descriptive افسانوں میں کہانی نہیں ہوتی، جیسے بلونت سنگھ کا ''پنجاب کا البیلا'' یا اشک کا '' کاکڑ کا تیلی ''۔ اسی طرح ''مانولاگ'' کی تکنیک پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہ لکھتی ہیں، ایک آدمی اپنی باتیں اور دوسروں سے کہی جانے والی باتیں تفصیل سے سنایا ہے۔ اگر یہ باتیں کہی جائیں تو افسانہ ''مانولاگ'' بن جاتا ہے، لکھی جائیں تو ''خط''۔ مزید لکھتی ہیں، بعض تصویری افسانوں میں منظر نگاری بہت ہوتی ہے، داستان بہت کم۔ سارا افسانہ منظر نگاری میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے، جیسے کرشن چندر کا ''گرجن کی ایک شام'' یا اختر اورینوی کا '' کافرستان کی شہزادی'' کبھی سارے افسانہ میں تصویر نہیں ہوتی بلکہ صرف افسانوی واقعات کے لیے سماں باندھا جاتا ہے۔ ایک فضا تیار کی جاتی ہے۔

غرض ممتاز شیریں کے مذکورہ بالا مضامین میں افسانے کے تشکیلی عناصر تو زیر بحث آئے ہیں لیکن زیادہ تر گفتگو مکمل فن پاروں کے حوالے سے ہوئی ہے کہ کہاں کہاں فن کار موضوع اور تکنیک میں توازن پیدا کرنے میں کامیاب ہوا ہے اور کن کن مقامات پر اس نے ٹھوکر کھائی ہے۔ بین السطور افسانہ نگاری کے مبادیات کی بھی نشان دہی ہوتی ہے لیکن افسانہ نگاری کے فن سے متعلق تکنیکی مباحث پر جن کو ساختیاتی تنقید 'افسانے کی شعریات' کا عنوان دینے پر مصر ہے، براہ راست اظہار خیال نہیں کیا گیا ہے۔ ہمارے خیال میں ممتاز شیریں نے افسانے کے تشکیلی عناصر کی واضح نشان دہی کردی ہے، یعنی افسانے میں پلاٹ، کردار نگاری، منظر کشی، بیانیے کا اظہار اور وقت و ماحول کی وابستگی (relevance) وغیرہ کی ماہیت کیا ہے اور وہ کس طرح افسانے کی بنت پر اثر انداز ہوتے ہیں اور افسانہ نگار ان مقامات سے کیوں کر نبرد آزما ہوتا ہے اور کہاں کہاں تساہل اور بے احتیاطی کے نتیجے میں ایک اچھا خاصا افسانہ مقام اعتبار سے نیچے گر جاتا ہے۔ ظاہر ہے وہ ان عناصر کو چمٹی سے پکڑ کر نہیں دکھاتی ہیں بلکہ افسانے کی تشکیل میں ان کی موجودگی یا عدم موجودگی کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ ممتاز شیریں کے مذکورہ بالا مضامین اور ان کی دو اہم تحریریں جو انھوں نے سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کے افسانوں پر لکھی ہیں، اُردو افسانہ نگاری کے تنقیدی ادب کا گراں قدر سرمایہ ہیں۔ ان مضامین میں وہ نہ تو اس عمومیت اور سرسری پن کا شکار ہیں اور نہ ان کے ہاں محض بے بنیاد ادعائیت کا اظہار ہے جس سے اُردو تنقید بالعموم دوچار رہی ہے۔ وہ جو بات بھی کہتی ہیں اس کی مثالیں تخلیقی ادب سے لے کر پیش کردیتی ہیں۔ کم از کم ممتاز شیریں کے تنقیدی مضامین سے اُردو افسانے کی شعریات کے چند بنیادی اصول بہ آسانی مرتب کیے جاسکتے ہیں، مثلاً ان کے یہ فقرے ملاحظہ فرمایئے: ''جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو فن کار اسے من و عن بیان نہیں کرتا بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے انداز کے متعلق سوچتا ہے اور یہیں حقیقت اور تخیل ہم آغوش ہوتے ہیں۔ موضوع اور تکنیک دونوں اہم ہیں لیکن تکنیک مواد کی غلام ہے، مواد تکنیک کا نہیں۔ الٹرجہ یوں کہتی ہیں، کہانی کے

لیے ایک اثر چاہیے جو لکھنے والا شدت سے محسوس کرے اور اس پر لکھنے کے لیے مجبور ہو جائے۔ اس کے بعد نہایت سوچ کر اور محنت سے اسلوب شناخت کرے۔ افسانے کی تعمیر میں تکنیک ایک بڑا ضروری جزو ہے لیکن مکمل اور خوب صورت چیز اسی وقت تیار ہوگی جب مواد اچھا ہو، اسلوبِ تحریر اور بیان اچھا ہو، فن کار ان سب کو اچھی طرح گوندھے کہ یہ ہم آہنگ ہو جائیں اور اسے صناعی اور چابک دستی سے ڈھال کر خوب صورت شکل دے کہ مواد اور ہیئت میں کوئی فرق نظر نہ آئے اور ہم پڑھ کر یہ نہ کہیں کہ اس افسانے کا مواد یا تکنیک اچھی ہے بلکہ یہ کہہ اٹھیں: "یہ افسانہ اچھا ہے۔"

فنِ افسانہ نگاری کے اسرار و رموز کو شمس الرحمٰن فاروقی نے جس گہرائی میں جا کر دیکھا ہے اور اس پوری بحث کو جس تکنیکی انداز میں پھیلایا ہے اُسے تنقیدِ افسانہ میں ان ہی کا اختصاص کہا جائے گا۔ انھوں نے بلاشبہ افسانے کے بنیادی عناصر مثلاً پلاٹ، تھیم، بیانیہ، واقعہ، کردار، اسلوب، فضا بندی (rhetorics) اور افسانے میں راوی کے تفاعل پر تفصیلی گفتگو کی ہے اور ان عناصر سے متعلق ذیلی موضوعات کو بھی زیرِ بحث لائے ہیں اور ان سب مباحث کو افسانوں کے تجزیاتی مطالعے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی کتاب "افسانے کی حمایت میں" پہلی بار ۱۹۸۲ء میں شائع ہوئی تھی، جس کا پاکستانی ایڈیشن بعض ترامیم و اضافے کے ساتھ ۲۰۰۴ء میں شائع ہوا ہے۔ اس کتاب کے بعض مندرجات سے اختلافی ردِ عمل بھی بہت شدت کے ساتھ سامنے آیا ہے لیکن فی الوقت ہم اختلافی باتوں اور نظریاتی تحفظات کو نظر انداز کر کے ان مثبت تصورات سے معاملہ رکھتے ہیں جو شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات کو سمجھنے میں معاونت کرتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ شمس الرحمٰن فاروقی اپنی اس کتاب کے علاوہ متعدد دوسرے مضامین میں بھی نہ صرف فکشن کی ہیئت کی بابت بنیادی نوعیت کے سوال اٹھاتے ہیں بلکہ اس مغربی صنفِ ادب کا اُردو اور ہندی کی قدیم بیانیہ روایت کے پس منظر میں بھی جائزہ لیتے ہیں اور جدید افسانے میں قدیم داستان اور کتھا کی بیانیہ روایت کو سرایت کرتے دیکھنے کے خواہش مند ہیں۔ تیسری دنیا کے افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کے رجحانات کا حاوی ہونا اُن کے ہاں کچھ زیادہ پسندِ خاطر نہیں۔ وہ فکشن کی ایک موٹی سی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ فکشن وہ تحریر ہے جس میں (۱) زبانی بیان کا عنصر یا تو بالکل نہ ہو یا بہت کم ہو۔ (۲) جس کے ذریعے کسی بات کو بیّن طور پر ثابت یا رد کیا جاتا ہو۔ (۳) جس کے کرداروں میں کوئی ایسی بات ہو جس کی بنا پر ہم ان سے انسانی جذبات کے دائرے میں رہ کر معاملہ کر سکیں۔ فکشن کی یہ تعریف اپنی سادگی کی بنا پر شاید مبہم معلوم ہو لیکن اگر واقعاتی پس منظر کو سامنے رکھا جائے تو فکشن کی ماہیت کا ایک پہلو ضرور ابھر آتا ہے، مثلاً وہ آسانی کے لیے افسانے کو فکشن کے معنی میں رکھتے ہیں کیوں کہ ناول اور افسانہ تخلیقی اور اظہاری اعتبار سے ایک ہی صنف ہیں اور اگر فکشن کی تعریف اور حد بندی ہو جائے تو اس کا اطلاق کم و بیش ناول اور افسانے دونوں پر ممکن ہے۔ فکشن زبانی روایت سے الگ تحریر ہوتی ہے جس کا تعلق زبانی بیان یعنی حکایت گوئی، قصہ گوئی اور داستان سرائی سے ہے، حالاں کہ ان میں بھی بعض تشکیلی عناصر مشترک پائے جاتے ہیں۔ چناں چہ عوامی داستانیں ہوں کہ جن میں کسی خاص ہیرو کے کردار کو غیر معمولی واقعات کے ذریعے ابھارا جاتا ہے اور محیر العقول واقعات کا تذکرہ کیا جاتا ہے یا پھر بچوں کی fary tales ہوں یا علامتی تمثیلات (allegory) کا بیان ہو۔ یہ سب اصناف چند عناصر

مشترک رکھتی ہیں لیکن جب لکھت کے دائرے میں آجاتی ہیں تو زبانی روایت کے دائرے سے نکل کر فکشن کے زمرے میں شمار ہوتی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی خواہش تو یہی ظاہر ہوتی ہے کہ وہ اُردو افسانے کی بنیاد داستانوں کی روایت پر استوار دیکھنا چاہتے ہیں یعنی وہ افسانوں میں بھی واقعات کی بہتات دیکھنا چاہتے ہیں اور ارتکازِ عمل، کردار سازی، پلاٹ کی منطقیت، مرکزی خیال وغیرہ کو افسانے میں بگاڑ کی صورت جانتے ہیں لیکن اس کو کیا کیجیے کہ افسانہ شروع ہی سے ان کی مرضی کے برخلاف مختلف سمت چل پڑا تھا۔ لیکن ان تحفظات کے باوصف یہ شمس الرحمٰن فاروقی ہی ہیں جنھوں نے افسانے کے بنیادی عناصر مثلاً مرکزی نکتۂ نگاہ، بیانیے کی تشکیل، پلاٹ کی ساخت، پلاٹ کی قسمیں، تھیم اور پلاٹ کے مابین تفاعل کی کارفرمائی، کرداروں کی تعمیر، کرداروں کے مابین کش مکش، تضادات اور شکست و ریخت، معروضی حقائق اور انسانی جذبات و احساسات کی آمیزش، منظر نگاری، جزئیات نگاری، واقعیت نگاری، افسانویت، تجسس وغیرہ جیسے موضوعات پر نہایت وضاحت وصراحت سے گفتگو کی ہے۔

افسانے اور تمثیل نگاری کے درمیان موجود باریک سے خطِ امتیاز کی نشان دہی کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں کہ وہ افسانوی تحریر جو کسی بات کو پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے لکھی جائے parable کہلائے گی اور وہ تحریر جس میں کسی بات کو ثابت یا رد کرنا ہو، تمثیل یعنی allegory کہلائے گی۔ اگر کوئی تمثیل ایسی لکھی جائے جس کے ذریعے کوئی بات پردے میں رکھ کر بیان کرنا ہو تو اسے فکشن کے زمرے میں لایا جاسکتا ہے یعنی parable اور allegory دونوں فکشن کے دائرۂ کار میں آنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے جدید افسانے کے صنفی، ہیئتی اور اسٹرکچرل مسائل کو جس باریک بینی سے دیکھا ہے اور افسانے کے مختلف عناصرِ ترکیبی کی بابت جس سطح پر غور وفکر کی روش اپنائی ہے وہ نقدِ افسانہ میں ان ہی کا خاصا ہے۔ ہر چند شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات ونظریات سے وسیع پیمانے پر اختلاف کا اظہار بھی ہوتا رہا ہے اور ان کے بعض تصورات کو قبولیت نصیب نہیں ہوسکی ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اُردو افسانے کی ماہیت اور اس سے متعلق معاملات کے بارے میں سنجیدہ فکری مباحث اٹھائے ہوئے نکات نقدِ افسانہ کے ٹھہرے پانی میں غیر معمولی تحرک پذیری پیدا کرنے کا سبب بنے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی مذکورہ بالا کتاب اور متعدد دوسرے مضامین اور تحریروں سے اُردو افسانے کی شعریات مرتب کرنے میں کچھ نہ کچھ رہ نمائی ضرور حاصل کی جاسکتی ہے۔ ان میں سے بیشتر خیالات ایسے بھی ہیں جن پر دوسرے مفکرین کے ہاں بھی جزوی یا کلی اتفاق دکھائی دیتا ہے۔

ا۔ بیانیہ کی بابت اظہارِ خیال کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں: ''افسانہ چاہے واقعے کا اظہار کرے یا کرداروں کا یا دونوں کا یا چاہے کسی سماجی حقیقت کو بیان کرے یا نفسیاتی نکات کی گہرائیوں کو کریدے، وہ بیان یعنی narration کے بغیر قائم نہیں ہوسکتا۔ بیانیہ اس کے لیے ہاتھ پاؤں کا کام کرتا ہے۔ بیانیہ وہ گاڑی ہے جس پر کردار اور واقعات سفر کرتے ہیں۔ مناظر اور لینڈ اسکیپ بھی اسی کھڑکی سے دکھائی دیتے ہیں۔''

۲۔ بیانیہ کے بارے میں ممتاز شیریں نے جو کچھ لکھا ہے اس کے زیرِ اثر ہم یہ سمجھنے لگے ہیں کہ بیانیہ دراصل افسانے (fiction) کا دوسرا نام ہے لیکن یہ بات درست نہیں، بیانیہ سے مراد ہر وہ تحریر ہے جس میں کوئی واقعہ یا واقعات بیان کیے جائیں۔ اب میں یہاں واقعہ (event) کی تعریف اور اس پر بحث کا آغاز نہیں کرنا چاہتا۔ ہالینڈ کی ایک جدید خاتون نقاد میکہ بال (Meika Bal) نے اپنی کتاب "Narratology" میں اس پر عمدہ بحث کی ہے، فی الحال اتنا ہی کافی ہے کہ وہ بیان جس میں کسی قسم کی تبدیلیٔ حال کا ذکر ہوا سے event یعنی واقعہ کہا جائے گا۔

۳۔ جب بیانیہ فکشن وقت کے چوکھٹے میں رکھ کر پیش کرتا ہے تو لامحالہ اس میں یہ صلاحیت ہوگی (یا پیدا ہو جائے گی) کہ مختلف زمانوں میں واقع ہونے والے واقعات کے درمیان ربط دریافت کرے اور جب ربط دریافت کرنے کی مہم ہوگی تو کردار نگاری اور واقعات کی ترتیب کے نئے امکانات سامنے آئیں گے اور نئے امکانات کا روشن پہلو یہ ہے کہ ان میں انسانی نفسیات، مزاج تقدیر اور کسی بھی کردار کے ذہنی کوائف نہایت نزاکت اور گہرائی کے ساتھ بیان ہو سکیں گے۔ یہ وہ وصف ہے کہ شاعری اس سے یکسر محروم ہے۔

۴۔ فریڈرک جیمی سن (Frederic Jameson) بیانیہ کو ہمارے تجربے کی حقیقت کا Contentless form (خالی از ہئیت) قرار دیتا ہے۔ جیمی سن کا خیال ہے کہ بیانیہ محض اس وجہ سے کہ وہ بیانیہ ہے تعبیر (interpretation) کا تقاضا کرتا ہے اور اس طرح ہمیں اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ ظاہری معنی اور سطح کے نیچے پوشیدہ موضوع کی دو الگ حقیقتیں ہیں۔ جیمی سن اپنے ان خیالات کو مارکسی تصورِ تاریخ و ادب کی پشت پناہی کے لیے استعمال کرتا ہے۔ (لیکن کیا اس سے افسانے میں تہ داری کا عنصر بھی نہیں ابھرتا؟)

۵۔ بعض دوسرے وضعیاتی مفکر مثلاً ژاں فرانسوا لوتار (Jean Francois Lotard) ان تمام فلسفوں کو جن میں پوری انسانی صورتِ حال بیان کرنے کی سعی کی گئی ہے (مثلاً فلاطونیت، نوفلاطونیت، ماورائیت، تاریخ، مارکسزم وغیرہ) ان کو وہ بیانیۂ اعظم (Grand Narrative) کا نام دیتے ہیں کیوں کہ بیانیہ کسی (خاص) انسانی صورتِ حال کو علامتی طور پر بیان کرتا ہے اور بیانیۂ اعظم وہ ہے جو تمام انسانی صورتِ حال کو بیان کرتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ آج بہت سے لوگوں کا خیال یہ ہے کہ بیانیہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے اور تعبیر پیش بھی کرتا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی عہد کا عظیم بیانیہ دراصل اس عہد کے نمایاں اور موثر ترین فکری، سماجی، سیاسی، معاشی، تہذیبی اور اخلاقی رجحانات اور ان کے تاریخی کردار سے مرتب ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا پھر صنعتی انقلاب اور سائنسی انقلاب کے زیرِ اثر سائنسی نکتۂ نظر کو عظیم بیانیہ کا مافی الضمیر اور روحِ عصر سمجھا جانا چاہیے اور اس دور کے واقعات و حوادث اور احساس و ادراک کی تعبیر بھی ان ہی اقدار کی روشنی میں کی جانی چاہیے؟ چناں چہ اس قرارداد کے مطابق موجودہ دور میں گلوبلائزیشن، ہائپر ٹیکنالوجیز، ورلڈ مارکٹ اکانومیز اور نیو ورلڈ آرڈر کے تحت پیدا ہونے والے انسانی، تہذیبی، معاشی و سیاسی مسائل اور مباحث جو عہدِ موجود کا "عظیم بیانیہ" قرار پاتے ہیں کس حد تک ہمارے احساس کو متاثر کرتے ہیں اور کیا ان کے تخلیقی اظہار میں اس عظیم بیانیہ کا پرتو بھی آتا ہے؟ یہ وہ سوالات ہیں جن سے ساختیات، تشکیلات اور عدم تشکیلات کی جدید ترین تھیوریز کے وکلا بھی

بالعموم پہلوتہی کرتے نظر آتے ہیں۔

۶۔ روایتی بیانیہ کی شان واقعات کی کثرت ہے، کردار نگاری نہیں۔ کردار اور واقعہ کے آپسی ردعمل اور کردار نگاری کے ذریعے واقعات کے تانے بانے جوڑنا قدیم بیانیہ کی رسم نہیں۔ قدیم بیانیہ کی رسم تو یہ تھی کہ واقعات کی کثرت ہو۔ افسانے کو موثر اور قابلِ قبول بنانے کے لیے ایسی بدیعات (rhetroic) استعمال کی جائے جو بہت رنگین اور صنائع بدائع سے بھرپور ہو۔ جس شخص نے ہماری داستانوں کا ایک صفحہ بھی پڑھا ہے وہ اس بات کو تسلیم کرے گا کہ "شولز" اور "کلاگ" کا بیان ہماری داستانوں (یعنی ہماری اصل بیانیہ روایت) پر حرف بہ حرف صادق آتا ہے۔

۷۔ بیانیہ اظہار میں راوی کے مختلف تفاعل کی وضاحت کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ راوی اور خود افسانہ نگار کے درمیان کیا فرق ہوا کرتا ہے اور مختلف صورتوں میں راوی کا کردار کس کس طرح عمل پیرا ہوتا ہے۔ حاضر راوی اور غائب راوی والے افسانے کے مسائل پر بھی سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے اور افسانے میں راوی اور خود افسانہ نگار کے درمیان خط امتیاز کھینچا گیا اور ان مقامات کی نشاندہی بھی کی گئی ہے جن سے تساہل برتنے کی وجہ سے افسانے کے تاثر میں کمی واقع ہو سکتی ہے۔

۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق بیانیہ میں صرف راوی کا point of view ہو کسی کردار کا یا مصنف کا نہ ہو، واقعیت کی بھرمار ہمارے افسانہ نگاروں پر اس قدر زبردست ہے کہ جب وہ کوئی منظر بیان کرتے ہیں تو خود اپنے یا کسی کردار کے تاثرات بیان کرنے لگتے ہیں جس سے افسانے کی rhetoric کم زور پڑ جاتی ہے۔

۹۔ افسانہ نگار کا کام حقیقت کا التباس پیدا کرنا ہے۔ فاروقی صاحب سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا افسانہ وجودی (Ontological) شے ہے یا معلوماتی یعنی Epistemological شے ہے؟ اگر وہ وجودی ہے تو اسے واقعیت سے زیادہ حقیقت کی ضرورت ہے اور اگر وہ موخر الذکر ہے تو اسے حقیقت سے زیادہ واقعیت کی ضرورت ہے۔ واقعیت اور حقیقت ہم معنی نہیں ہیں، چناں چہ افسانے میں واقعیت کا اظہار افسانویت کی صورت میں ہوتا ہے۔ افسانہ افسانویت کے بغیر بے معنی رہ جائے گا۔

۱۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے افسانے میں کردار نگاری کے باب میں بھی بہت باریک مگر عملی اہمیت کے سوال اٹھائے ہیں، جیسے وہ سوال کرتے ہیں کہ کیا ایک فن کار اپنے کرداروں کو کٹھ پتلی کی طرح نچانے اور manipulate کرنے پر قادر ہوتا ہے؟ کیا کرداروں کا وجود افسانہ نگار کی مرضی سے آزاد ہوتا ہے؟ کیا واقعات کرداروں پر اثر انداز ہوتے ہیں یا کردار واقعات پر اپنے اثرات مرتب کرتے ہیں؟ یا دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں؟ اگر ایسا ہے تو ان کے باہم اثر انداز ہونے کا تناسب کیا ہوتا ہے؟

۱۱۔ واقعات کی ترتیب میں تعبیری ربط کا ہونا قصے اور افسانے کی فطری پہچان ہے۔ ہر واقعہ کہانی میں اہمیت نہیں رکھتا اور بعض واقعات صرف اطلاعی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ چناں چہ واقعات میں ترتیب دراصل مرکزی واقعے سے تعلق کی بنا پر قائم ہوتی ہے۔ علت و معلول کی وجہ سے نہیں۔ یعنی اگر کوئی اطلاع یا واقعہ

علت و معلول کے دائرے سے باہر رہ کر بھی مرکزی واقعے سے نسبت رکھتا ہے تو وہ افسانے کی تعمیر میں اپنا کردار ادا کر رہا ہوتا ہے۔

۱۲۔ افسانے میں پلاٹ نہایت ضروری عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ قصہ گوئی کے باب میں ارسطو سے لے کر جدید نظریہ سازوں تک نے فکشن میں پلاٹ کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ پلاٹ واقعات کی ایسی ترتیب سے وجود پاتا ہے، جس میں آغاز، وسط، انجام کا رشتہ ہو اور ان کے باہمی ربط میں علت و معلول کی ہم رشتگی بھی موجود ہو۔

۱۳۔ افسانے میں بدیعات کا معاملہ بھی بہت اہم اور دل چسپ ہے۔ بدیعات سے مراد وہ طریقے ہیں جن کے ذریعے افسانہ نگار کہانی میں واقعات کو قابلِ قبول بناتا ہے۔ ان طریقوں کے شعوری یا غیر شعوری ہونے سے بحث نہیں ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ یہ طریقے ہر افسانہ نگار کو استعمال کرنے ہوتے ہیں۔ چاہے وہ واقعیت نگار ہو یا تمثیلی یا علامتی افسانہ نگار، بدیعات سے گریز کی کوئی صورت نہیں ہوتی۔ واقعہ نگاری اور کردار نگاری کے بعد افسانے کی فضا بندی بدیعات ہی کے ذریعے وجود پاتی ہے، لہٰذا بدیعات کے اظہار میں افسانہ نگار کو سب سے زیادہ محتاط رویہ اختیار کرنا پڑتا ہے۔ افسانہ نگار کی سب سے اہم ذمہ داری یہ ہوتی ہے کہ وہ ایسی فضا پیدا کرے جو اس کے قاری میں ایک نوع کا یقین اور اعتماد پیدا کر سکے کہ وہ جو کچھ پڑھ رہا ہے وہ کہانی کے فطری عنصر کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ کام وہ کئی طریقوں سے سرانجام دیتا ہے۔ کہیں جزئیات نگاری کے ذریعے اور کہیں اشاروں اور کنایوں کے توسط سے۔ بدیعات نگاری کو اردو ناقدین نے مختلف اصطلاحات سے اجاگر کیا ہے، کہیں فضا بندی، منظر نگاری اور بیانیہ سازی کو بھی اس کے متبادل کے طور پر استعمال کیا ہے۔ خواہ اس کو کسی نام سے پکارا جائے، اس میں افسانہ نگار کی فنی شخصیت کا اظہار بھی ہوتا ہے۔

غرض افسانے کی شعریات کے بابت شمس الرحمٰن کی مذکورہ بالا کتاب (افسانے کی حمایت میں) بنیادی اہمیت کی حامل ہے اور ہم نے کوشش کی ہے کہ ان کے خیالات کو کم و بیش ان ہی کے الفاظ میں پیش کر سکیں۔ اسی طرح شمس الرحمٰن فاروقی کی دوسری تحریروں سے بھی کئی نکات ایک جا کیے جا سکتے ہیں جن سے اُردو میں افسانے کی شعریات کے تار و پود ترتیب دیے جا سکیں لیکن دوسری طرف ستم ظریفی یہ ہے کہ اس کتاب میں انھوں نے "افسانے کی حمایت میں" کے عنوان سے تین سلسلہ وار ایسے مضامین شامل کیے ہیں جو جدید افسانے کے بارے میں بعض شخصی تعصبات کے حامل ہیں۔ اس سلسلے کا پہلا مضمون غالباً کسی سیمینار میں کی گئی تقریر ہے۔ اس مضمون کی پنچ لائن (Punch line) یہی ہے کہ "اصل الاصول تو یہ ہے کہ خالص فن کے اعتبار سے افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے۔ ناول کے مقابلے میں افسانے کی وہی حیثیت ہے جو ہمارے یہاں غزل کے مقابلے میں رباعی کی ہے۔" یا یہ کہ "یہ بات تو تاریخی طور پر ثابت ہے کہ افسانہ ایک فروعی صنفِ ادب رہا ہے اور ادب کے خاندان میں اس کی حیثیت چھوٹے بیٹے کی ہے جو اگرچہ بڑے بیٹے کے مقابلے میں ہوشیار ہو سکتا ہے لیکن اسے بڑے بیٹے کے برابر وقعت کبھی حاصل نہیں ہوتی۔" "افسانہ ٹائم کے چوکھٹے میں قید ہے اس سے نکل نہیں سکتا"۔ "افسانے کی چھوٹائی یہی ہے کہ اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہو سکیں

۔'' غرض پورا مضمون اسی قسم کے ایک طرفہ اعلانات سے پر ہے، اس کے علاوہ کہیں حسب توفیق ترقی پسندوں کو للکارا اور کہیں ہم عصر تنقید کو پھٹکارا گیا ہے جو بہ قول شمس الرحمٰن فاروقی افسانے کے مستقبل کے بارے میں سطحی جوش و خروش کا شکار ہے۔

''افسانے کی حمایت میں'' کے سلسلے کا دوسرا مضمون مکالمے کی صورت ہے جو فرضی افسانہ نگار اور ''فرضی نقاد'' کے درمیان جاری ہے۔ گویا سوال و جواب دونوں ہی شمس الرحمٰن فاروقی کی ذکاوت فکری کا نتیجہ ہیں۔ یہاں بھی ویسے ہی ادعائیت آمیز اعلانات صادر کیے گئے ہیں جیسے اول الذکر مضمون میں کیے گئے تھے، مثلاً ''پوری ادبی میراث اور ادب کے مختلف اصناف کی اضافی اہمیتوں کا اندازہ لگاتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنف سخن ہے اور علی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔'''' پروست اور کامیو اگر افسانہ لکھتے ہیں تو یہ افسانے کا اعزاز ہوا ان کا نہیں۔'''' افسانہ کچھ نہیں ہے، زیادہ سے زیادہ نظم کی نثری نقل ہے۔'''' افسانہ شاعری کی نقل کر ہی نہیں سکتا۔ ان میں جو فرق ہے وہ نوع کا ہے درجے کا نہیں اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ بہر حال نثر کا غلام ہے۔''

اس سلسلے کا تیسرا مضمون ''نقاد نمبرا'، نقاد نمبر ۲' ایک بے نام شخص، اور افسانہ نگار کے مابین گفتگو کی صورت میں تحریر ہوا ہے اور ان تمام کرداروں کے مافی الضمیر کو شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی زبان عطا کی ہے۔ اس مضمون میں بھی مناظرے اور مجادلے کی فضا قائم ہے اور فن افسانہ نگاری کی بابت کسی ایسی خاص بات کا اظہار نہیں ملتا جو ان کے اول الذکر دونوں مضامین میں بیان نہ کی گئی ہو۔ جدید افسانہ نگاروں کی بعض کوتاہیوں اور تن آسانیوں کی نشان دہی ضرور کی گئی ہے، مثلاً وہ کہتے ہیں: ''نئے افسانہ نگار کے پاس کہنے کو کچھ نہیں ہے، وہی گھسی پٹی علامتیں جن کا مفہوم خود انھیں بھی ٹھیک سے معلوم نہیں، وہی پر تکلف انداز بیان، وہی زندگی سے بیزاری۔'' وغیرہ۔'' علامتوں کو جبراً یا فیشن کے طور پر اختیار کیا گیا ہے ان میں بے ساختگی کی کمی ہے۔ ان کا افسانہ بہت سطحی اور نقلی معلوم ہوتا ہے۔'''' میں افسانہ نگار سے مطالبہ کرتا ہوں کہ وہ کل کی فکر کرے، آج کی ماتم داری چھوڑ دے۔'''' افسانے میں کہانی پن کا عنصر اس بات پر منحصر ہے کہ افسانے میں انسانی عنصر کتنا ہے۔ تجرید میں انسانی عنصر کم ہوتا ہے۔ آج کے افسانہ نگاروں کے افسانے اتنے مشکل نہیں ہیں جتنے Pretentious ہوتے ہیں۔''

مندرجہ بالا خیالات نے ایک ایسی فضا پیدا کی ہے جس میں شمس الرحمٰن فاروقی کو جدید افسانے کے 'مخالفین' بلکہ 'دشمنوں' میں شمار کیا جانے لگا ہے اور بعض معاصرین نے ان خیالات کی اپنے لیے مضمون تنقید و تنقیص بھی کی ہے اور حتی المقدور جواب بھی دیے ہیں۔ وارث علوی نے تو شمس الرحمٰن فاروقی کے مذکورہ بالا مضامین کے جواب میں ایک پوری کتاب بہ عنوان ''فکشن کی تنقید کا المیہ'' لکھ ڈالی ہے جس میں افسانے کے باب میں فاروقی صاحب کے اٹھائے ہوئے نکات کا اسی مناظرانہ انداز میں جواب دیا گیا ہے جو اصل مضامین میں موجود ہیں۔ اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو افسانہ نگاری کی بابت فاروقی صاحب کے ان اہم اور سنجیدہ خیالات پر جن کا تذکرہ پیش ازیں سطور میں کیا گیا ہے، خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔ حالاں کہ نقد افسانہ میں بعض تحفظات کے باوجود شمس الرحمٰن فاروقی کے پیش کردہ مباحث کی اہمیت سے صرف نگاہ کرنا غلط ہوگا۔ اس ضمن میں کچھ لوگوں کا خیال

ہے کہ مذکورہ بالا تینوں مضامین لگ بھگ تیس پینتیس برس پہلے لکھے گئے تھے۔ لیکن اب ایک مدت گزرنے کے بعد غالباً فاروقی صاحب کو بھی اپنے فرمودات پر زیادہ اصرار نہیں رہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگاری جیسی "حقیر" صنف میں اب وہ خود بھی داد تخلیق دینے لگے ہیں۔ اور خوب دینے لگے ہیں۔

اُردو میں جدیدیت کی تحریک کے بنیاد گزاروں اور نظریہ سازوں میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غیر معمولی تخصص اور اہمیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے نہ صرف امریکن انتقادیات کی نئی تھیوریز کی تشریح و تعبیر میں مسلسل کاوش کی ہے بلکہ ساختیاتی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں معاصر ادب کے جواہر پاروں کی تفہیم کے طریق کار بھی واضح کیے ہیں۔ چناں چہ فیض کی شاعری اور پریم چند راجندر سنگھ بیدی اور انور سجاد وغیرہ کی افسانہ نگاری پر ساختیاتی تنقید کے نقطۂ نظر سے تفصیلی مطالعے بھی پیش کیے ہیں اور اس طرح اُردو کی عملی تنقید کے شعبے کو ایک جداگانہ اسلوب نقد و نظر بخشا ہے اور معاصر ادب کے متن کی قرأت کا منفرد اسلوب دیا ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب " ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" میں فکشن کی شعریات اور ساختیات کے عنوان سے ایک جداگانہ باب شامل کیا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے روسی ہیئت پسندوں کے حوالے سے فکشن کی شعریات کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کا خیال ہے کہ" روسی ہیئت پسندوں نے فکشن کی جو شعریات پیش کی ہیں اس سے بہتر شعریات آج تک پیش نہیں کی جا سکتی ہیں۔" وہ کلاڈ لیوی اسٹراس، جوتھن کلر اور دوسرے ماہرین ساختیات کے خیالات کی تشریح بالصراحت پیش کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ساختیاتی اصول نقد کس طرح زبان و ادب کے مسائل کی تفہیم و تحسین میں مددگار ہوتے ہیں لیکن ان کی اس بحث کا رخ " ادبی تھیوری" کی تبدیلیوں سے زیادہ اور فکشن کی تنقید کے اصولوں سے کم رہا ہے۔ یوں بھی ساختیات، پس ساختیات، تشکیل اور رد تشکیل کے مختلف مباحث میں ایسے اصولوں اور ضابطوں کی گنجائش بھلا کہاں نکل سکتی ہے کہ ان کا زیادہ تر تعلق لسانیات کے تخلیقی استعمال اور ادبی رویوں کے ڈسکورس سے رہا ہے، جس کا وجود جوازی تخلیقی عمل اور ادبی تفہیم میں طے شدہ ہر ضابطے اور تصور سے انحراف بلکہ انہدام پر قائم ہے۔ ساختیاتی تنقید جب افسانہ نگاری کے تخلیقی جوہر تک کو در خور اعتنا ہی نہیں سمجھتی اور نہ فن پارے کے متن میں موجود اس معنویت کو اہمیت دیتی ہے جو تخلیق کار کا مقصود رہا ہو بلکہ قاری ہی کو فن پارے کا خالق بھی گردانتی ہے تو اس کا تخلیق کار سے کسی خاص ضابطے کی پابندی کا مطالبہ ہی بے معنی ٹھہرتا ہے۔ پروفیسر نارنگ کہتے ہیں: " نئی تھیوری تخلیق و تنقید کو ضابطہ نہیں نئی بصیرتوں کی روشنی فراہم کرتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی بازیافت زبان، ادب و ثقافت کی نوعیت و ماہیت کی آگہی ہے جو متن کے معنی پر چلے آ رہے۔۔۔ جبر کو توڑتی اور التوائے معنی کے سفر کے لامتناہی ہونے کے نظریاتی جواز فراہم کر کے معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔"

افسانہ نگاروں کے متعدد افسانوں اور افسانہ نگاروں پر لکھے گئے عملی تنقید کے مطالعے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے بعض تصورات کا اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے کہ وہ فکشن کی شعریات اور نقد افسانہ کو بعض ہم عصروں کی طرح غیر سماجی اور خالص ٹیکنیکل سرگرمی نہیں سمجھتے۔ اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں: " زندہ زبانوں کی ثقافت ہو یا شعریات یہ اندر سے بند نہیں ہوتیں، نئے اور پرانے کی آویزش اور پیکار سے ان میں خود انضباطی اور ہم آہنگی کا

جدلیاتی عمل برابر جاری رہتا ہے اور سابقہ بنیادوں پر نئے معیار بنتے رہتے ہیں اور سابقہ معیاروں کی بازآفرینی بھی ہوتی رہتی ہے۔'' آگے چل کر وہ مزید لکھتے ہیں، ''نئی تھیوری یا پس ساختیاتی فکر پر مبنی نیا ماڈل جو بھی ہوگا، غیر مقلدانہ اور انحرافی ہوگا دوسرے نجات کوش نظریوں مثلاً مارکسی تنقید اور نسوانی تنقید سے بھی اسے ربط ہوگا اور نئی تاریخیت کی بھی اس میں گنجائش ہوگی۔ اس لیے نیا ماڈل خود اپنی نظام سازی کی بھی نفی کرے گا تاکہ فکر ونظر کی راہ کھلی رہے۔''

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے اصولِ نقد ایسی جدلیات پر استوار ہیں کہ ان سے شاید ہی کوئی مدرسۂ فکر اختلاف کرتا ہو، فکری رویوں اور طریق ہائے اظہار میں تغیر اور تبدیلی کے تسلسل کو سب ہی مانتے ہیں نیز یہ بھی کہ تخلیقی نظامِ فکر میں جاری ہونے والی ہر نئی شریعت عہدِ گزشتہ کی روایت میں سے بھی بہت کچھ پاتی ہے۔

پاکستان میں وزیر آغا نے افسانہ نگاری کے فن پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے زمانی، مکانی حدود وروابط اور باہمی اثر پذیری یعنی time and space sequence کے نکات کو اجاگر کیا ہے اور واقعہ و کردار کے تفاعل وتصادم کی بحث کو آگے بڑھایا ہے۔ انھوں نے جدید افسانے میں ''پرچھائیں'' کے وجود کی بھی نشان دہی کی ہے جو دراصل حقیقت کی نقل اور التباسِ حقیقت ہی کی ایک صورت ہے۔ وزیر آغا کے تنقیدی نظام میں فن پارے کی فلسفیانہ تعبیر سے زیادہ ایک ایسی عملی تعبیر پر زور دیا جاتا ہے جس سے متن معنوی سطح پر وسیع الابعاد ہو جائے لیکن ساتھ ہی فن کار کی تخلیقی سرگرمی کا جواز بھی فراہم کر سکے۔ ان کے ایک مضمون سے اقتباس ملاحظہ فرمائیے: ''کہانی ہوا میں تخلیق نہیں ہو جاتی، اس کے نقوش کو اجاگر کرنے کے لیے سب سے پہلے ایک کینوس درکار ہوگا اور یہ کینوس زمانی اور مکانی حدود کے تابع ہوگا، کوئی واقعہ اور صورت، ایک خاص جگہ اور خاص وقت ہی میں ظہور پذیر ہو سکتا ہے اور اس سے کہانی لکھنے والے کو کینوس کے انتخاب پر خاص توجہ کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ یوں پوری زندگی بجائے خود زمین کے کینوس پر ہی اپنے نقش اجاگر کر رہی ہے اور اس میں وہ تمام کہانیاں ہر روز وقوع پذیر ہوتی ہیں جو کہانی لکھنے والے کے لیے کچے مواد کا کام دیتی ہیں، مگر فرق یہ ہے کہ یہ ادھوری، ناتراشیدہ کہانیاں ہیں جو ایک بڑے کینوس کی زمانی اور مکانی وسعتوں میں اس طور بکھری ہوئی ہیں کہ نظر ان کی ڈرامائی کیفیت کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتی ہے۔'' ... ''کہانی کا بنیادی موضوع انسان کے سوا اور کوئی نہیں حتیٰ کہ جب جانور اور پودا اور دریا کہانی کا موضوع بنتا ہے تو انسان کی صورت ہی اس میں منتقل ہوتی ہے۔'' کہانی کے کینوس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے وزیر آغا لکھتے ہیں کہ ''کہانی کے کینوس سے مراد وہ ماحول ہے جس میں جملہ جان دار اور بے جان اشیا موجود ہوتی ہیں لیکن جس کا اصل محور انسان ہے۔'' گویا وزیر آغا افسانے میں معروضیت کی روبہ کاری کو نہ صرف جائز بلکہ ضروری سمجھتے ہیں۔

وزیر آغا افسانے میں پرچھائیں (shadow) کے در آنے کے نکتے کی وضاحت میں کہتے ہیں کہ وہ افسانے میں پرچھائیں کے در آنے کو محض نفسیات کے shadow کے مفہوم میں نہیں لیتے ہیں بلکہ اس سے ان کی مراد وہ شخصیت ہے جو فطری ارتقا کے تحت ہر بار قدیم کی راکھ سے برآمد ہوتی ہے۔ اس پرچھائیں کو دریافت کرنے میں ہر افسانہ نگار جداگانہ طریق کار اختیار کرتا ہے، کچھ لوگ حقیقت نگاری، علامت اور تجرید کا سہارا لیتے

ہیں اور بعض شعور کی رو کے بہاؤ (stream of conciousness) کا۔ نقدِ افسانہ کے ضمن میں گزشتہ دو تین عشروں کے دوران پاکستان میں پروفیسر ممتاز حسین، انتظار حسین، ڈاکٹر انور سدید، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر سلیم اختر، ڈاکٹر اعجاز راہی، احمد ہمیش، پروفیسر فتح محمد ملک، ڈاکٹر آغا سلیم قزلباش، محمود واجد، احمد ہمدانی، ڈاکٹر قاضی عابد، علی حیدر ملک، صبا اکرام اور محمد حمید شاہد وغیرہ ہم کو اختصاص حاصل رہا ہے کہ ان اصحاب کے نقدِ افسانہ کو کسی نہ کسی انداز میں ثروت مند بنایا ہے لیکن ان میں سے شاید ہی کسی نے فنِ افسانہ نگاری کے تکنیکی نکات اور عروضی مسائل پر اس طرح الگ سے بحث قائم کی ہو جسے افسانے کی شعریات کے زمرے میں رکھا جا سکے۔ اسی طرح سرحد کی دوسری جانب رام لعل، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر وہاب اشرفی، ڈاکٹر ارتضیٰ کریم، باقر مہدی، فضیل جعفری، مہدی جعفر، بلراج کومل، دیوندر اسر، محمود ہاشمی، وحید اختر، شمس الحق، قمر احسن وغیرہم نے افسانے کی تنقید پر مسلسل لکھا ہے، لیکن ان میں بھی بعض استثنیات کے سوا شاذ ہی کسی نے افسانے کے اسٹرکچرل مسائل اور تکنیکی نکات پر بہ طور خاص توجہ دی ہو۔ ہاں اکثر و بیشتر پلاٹ، تھیم اور کردار نگاری وغیرہ کی بابت سرسری حوالے آ گئے ہوں تو دوسری بات ہے، سوائے وارث علوی کے جنھوں نے اس فن کے مبادیات پر بھی خصوصی توجہ دی ہے اور اُردو افسانے میں تکنیکی نکات کی مختلف جہات کو اجاگر بھی کیا ہے۔ ہرچند انھوں نے مضامین میں کم و بیش ان ہی نکات کو اٹھایا ہے جن پر مغرب میں اور خود اُردو تنقید میں گفتگو ہوتی رہی ہے، لیکن انھوں نے اتنا ضرور کیا ہے کہ افسانے کی ہئیتی تنقید کو بہت زیادہ ٹیکنیکل ہونے سے نہ صرف بچا لیا ہے بلکہ اسے معاشرتی، تہذیبی و انسانی چہرہ بھی دیا ہے۔ چناں چہ ساختیات اور لسانی تشکیلات کے وہ سارے مباحث اور ڈسکورس جو ادب کی قلم رو سے مختلف تھیوریز کے نام پر آدمی کو بھی بے دخل کرنے پر تلے ہوئے ہیں، وارث علوی ان کا سامنا کرتے ہیں۔ لیکن اس صورتِ حال کے علاوہ وارث علوی کا اہم اور قابلِ قدر کام ان کے وہ مضامین ہیں جن میں انھوں نے سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، پریم چند، کرشن چندر، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر وغیرہ کے فن کو پرکھا ہے اور جن میں انھوں نے اُردو کے ان بلند پایہ فن کاروں کی تخلیقات کا نہایت تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔ سعادت حسن منٹو اور بیدی پر لکھی گئی کتابیں حوالہ جاتی اہمیت رکھتی ہیں۔ ان کی کتاب "جدید افسانہ اور اس کے مسائل" بھی نقدِ افسانہ کے ذخیرے میں اہم اضافہ ہے کہ اس میں بھی فنِ افسانہ کے بعض پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے، مثلاً اُن کا مضمون "استعارہ اور نراللفظ" جدید افسانے میں زبان اور استعارے کی جانب سے برتے جانے والے تساہل کی نشان دہی کرتا ہے، اسی طرح افسانہ نگار اور قاری کے درمیان بڑھتی ہوئی مغائرت کے اسباب کا جائزہ "افسانہ اور قاری" کے عنوان سے لیا ہے۔ دراصل وارث علوی اور وہ تمام اصحاب جن کا ذکر سطورِ بالا میں کیا گیا ہے، افسانے کو ایک اکائی کی طرح پڑھتے اور سمجھتے ہیں اور فارم کو موضوع کے تابع سمجھتے ہیں، چناں چہ ایک جگہ لکھتے ہیں: "شاعری کی مانند افسانے کے فارم و موضوع اور مواد کے مطالعے کے بے شمار پہلو ہیں، کہانی، پلاٹ، کردار، تمثیل، علامات، اساطیر، تکنیک، تھیم، امیج، استعارہ، مرقع، تصویر گری، منظر نگاری، مقام، ماحول، فضا، موزونیت، لب و لہجہ، بیانیہ، لسانی ساخت، نقطۂ نظر، جمالیاتی اظہار، طنز، ظرافت، Irony، المیہ، طربیہ، نفسیاتی، سماجی، اخلاقی، ذاتی، میلنشن اور پھر ان موضوعات کے ان گنت ذیلی مباحث اور نکات ہیں اور نقاد کو حق پہنچتا ہے کہ وہ افسانے کے جس پہلو کا اور جس پہلو

سے افسانے کا مطالعہ کرنا چاہے، کر سکتا ہے۔ یہ دعویٰ کہ محض بیانیہ یا زبانی یا لسانی ساخت کا مطالعہ افسانے کے تمام فنی اور معنوی اسرار کو منکشف کر سکتا ہے، درست نہیں۔ نقدِ افسانہ میں تشریحی و تعبیراتی طریق کار کسی بھی فن پارے کے ظاہری اور مخفی محاسن اور عیوب کو سمجھنے میں مدد فراہم کرتا ہے لیکن ایک ہی فن پارے کی ایک سے زیادہ تشریحیں اور تعبیریں ممکن ہو سکتی ہیں۔''

وارث علوی ہیئتی اور ساختیاتی تنقید کی افادیت کے بھی منکر نہیں لیکن نہ تو ہوا سے پورے اعتقادی نظام کا درجہ دیتے ہیں اور نہ افسانے کے اسٹرکچرل عناصر یعنی پلاٹ، تھیم، کردار، بیانیہ، رمز، استعارہ وغیرہ جیسے عناصر کو موضوع اور مواد سے جدا کر کے دیکھتے ہیں۔

کم و بیش یہی صورت حال پاکستان میں ڈاکٹر سلیم اختر کی تحریروں میں بھی نظر آتی ہے، اس اختصاص کے ساتھ کہ سلیم اختر افسانے کے مطالعے میں 'نفسیاتی عوامل کو زیادہ زیر بحث لاتے ہیں، ان کی کتاب ''افسانے سے علامت تک'' میں انھوں نے جن نکات پر بحث کی ہے وہ افسانے کے مطالعے کی ایک نئی جہت کھولتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں کہ موضوع اور مواد کا انتخاب سراسر نفسی کیفیات اور لاشعوری محرکات کے تابع ہوتا ہے البتہ اس کی پیش کش شعوری ہوتی ہے۔ اگر یہ ادیب کی انفرادی نفسیات کا مطالعہ نہ ہوتا تو تمام ہم عصر ادیب اور ان کے مسائل یکساں طور سے متاثر ہوتے اور سب ملتے جلتے ادب پاروں کی تخلیق کرتے اور یوں ادیب کی انفرادیت اور زاویہ نظر وغیرہ بے معنی مباحث ہوتے۔

سلیم اختر افسانے کی تکنیک میں شعور کی رو کے بہاؤ اور تلازم خیال کے تحت لکھی جانے والی کہانیوں کے ہیئتی مزاج کی بھی توضیح پیش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ رقم طراز ہیں کہ'' آزاد تلازمہ کے مطابق اور شعور کی رو کے تحت لکھے جانے والے افسانے یا ناول ہمارے ہاں ابھی تک تجرباتی دور میں ہیں، بلکہ بعض مقبول اور منجھے ہوئے فن کاروں نے متنوع تکنیکی تجربات کے باوجود بھی ان کی طرف خصوصی توجہ نہیں دی ہے۔ بغیر پلاٹ کے افسانے عام ہو چکے ہیں لیکن ایسے افسانوں میں پلاٹ کی کمی دیگر تکنیکی لوازمات سے پوری کر دی جاتی ہے۔ بعض لکھنے والوں نے اس انداز کو اگر اپنایا بھی ہے تو مقصد تجربے کی سنسنی خیزیت تھا۔'' اگر کوئی ہیئتی تجربہ موضوع کے 'درون' سے نہ اٹھا ہو تو سلیم اختر ایسے تجربات کو'' ژولیدگی'' پیدا کرنے کا سبب جانتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ اگر کسی فن پارے کا ابلاغ قاری تک نہ ہو سکے تو نفسیاتی تجربے بھی بے سود ہوتے ہیں۔

شہزاد منظر نے بھی تجریدی و علامتی افسانوں میں ابلاغ کے مسائل کی نشان دہی کی ہے اور اس بات کا برملا اظہار کیا ہے کہ تجریدی افسانہ معروضی تجربے کی کوکھ سے نہیں پھوٹتا ہے اور نہ اس کے پاؤں زمین میں پیوست ہیں۔ اس لیے اس کی کامیابی کے امکانات مخدوش ہیں۔ چناں چہ ہم نے دیکھا کہ تجریدی افسانہ ایک شعلۂ مستعجل کی طرح جلد ہی تاریکی میں گم ہو گیا۔ شہزاد منظر نے اپنے بعض مضامین میں افسانے کے اسٹرکچر کی بابت بھی اظہار خیال کیا ہے۔ لیکن ان کے یہ تمام مضامین نہایت مختصر اور سرسری نوعیت کے ہیں جن میں موضوع متعلقہ کی وضاحت نظر نہیں آتی۔ پاکستان میں شہزاد منظر نے جس لگن، محنت، تن دہی اور سنجیدگی کے ساتھ نقدِ افسانہ پر توجہ دی تھی اس کے پیش نظر توقع کی جاتی تھی کہ وہ اس شعبے کو مزید ثروت مند بنائیں گے لیکن حیف، زندگی نے انھیں

اس کی مہلت ہی نہ دی۔

آخر میں سکندر احمد کے ایک تازہ ترین مضمون "افسانے کے قواعد" (مطبوعہ ماہنامہ "شب خون" نمبر ۲۸۸، الہ آباد) کا تذکرہ ضروری ہے۔ جس میں صاحب مضمون نے نہایت عرق ریزی سے کام لے کر مغربی فکشن اور اُردو افسانہ نگاری (فکشن) سے متعلق متعدد تصورات اور مباحث کی روشنی میں افسانہ نگاری کے قواعد مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں بالعموم شمس الرحمٰن فاروقی کے تصورات کی نہ صرف گونج سنائی دیتی ہے بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ صاحب مضمون نے فاروقی صاحب کے قائم کیے ہوئے بعض مباحث کو زیادہ صراحت اور وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے (اور شمس الرحمٰن فاروقی اور وارث علوی کے درمیان جاری مناظرے میں بھی حسب توفیق جملے ٹانکے ہیں) جیسے پلاٹ کی بحث کو سکندر احمد نے خاصی صراحت اور تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس ضمن میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا ہے اور بغیر پلاٹ کے افسانوں کا بھی جائزہ لیا ہے۔

سکندر احمد نے افسانے میں جزئیات نگاری، فضا بندی، بیانیہ کی اقسام، افسانے کی rhetoric اور اسلوب سے متعلق بعض فنی معاملات پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے۔ سکندر احمد کے مذکورہ مضمون کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی قائم کردہ تنقیحات کو افسانوں کی مثالوں سے سمجھایا ہے۔ جس سے بالعموم پہلوتہی کی جاتی ہے۔

غرض سرحد کی دونوں جانب متعدد اہلِ قلم اور ناقدین کرام کی ایک طویل فہرست ہے۔ جنھوں نے افسانے کی تنقید پر کسی نہ کسی عنوان اور کسی نہ کسی سطح پر خامہ فرسائی کی ہے۔ جن میں سے اکثر تحریریں نقدِ افسانہ کی گراں قدر میراث کی حیثیت رکھتی ہیں، لیکن اس ذخیرے میں زیادہ تر عملی تنقید کے نمونے شامل ہیں اور اکثر مضامین میں منتخب افسانوں کی تشریح و تعبیر کے طریق کار کو اپنایا گیا ہے۔ یا پھر معاصر افسانے سے متعلق موضوعاتی عنوانات اور پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے اور افسانے میں انسانی عناصر، سماجی تصورات، فلسفیانہ ساخت، سیاسی محرکات، جمالیاتی لطافت، عصری آگاہی، لسانی مسائل، ابلاغ کی مشکلات، نفسیاتی موشگافیاں، اسطوری اثرات، تہذیبی صورت گری، تجریدیت کی کارفرمائیاں، اسلوب کی تازہ کاریاں، تکنیکی تجربوں اور موضوعات کی ہمہ گیریوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ غرض زندگی سے متعلق شاید ہی کوئی ایسا پہلو ہوگا جس کا اظہار اُردو افسانے میں نہ آیا ہو اور جس پر تنقید لکھنے والوں نے خامہ فرسائی نہ کی ہو۔ چناں چہ آج افسانے کی تنقید کچھ ایسی فرومایہ بھی نہیں رہی ہے جیسی کہ نصف صدی قبل رہی تھی۔ تاہم اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ نقدِ افسانہ کی اس گرم بازاری کے باوجود افسانہ نگاری سے وابستہ متعدد مسائل اور مباحث ہنوز تشنۂ تعبیر ہیں۔

فنِ افسانہ نگاری کے صنفی لوازمات اور اصول و ضوابط کی بابت متذکرہ بالا ڈسکورس سے یہ بات تو عیاں ہو کر سامنے آجاتی ہے کہ موضوعِ گفتگو نہ صرف کثرتِ تعبیر کے دھندلکے میں گم ہو بلکہ صنفِ افسانہ کی غیر معمولی تیز رفتار ترقی اور اس کی افقی و عمودی نمو پذیری نے ادبی نظریہ سازوں کو بھی مشکل ہی سے کہیں دم لینے دیا ہے۔ چناں چہ افسانہ نگاری کے بارے میں ان کے پیش کردہ تصورات خیالات و نظریات بھی اس صنف کی نمو انگیزی کے مقابلے میں چھوٹے پڑتے چلے گئے ہیں۔ اگر ہم صرف اُردو میں افسانے کی ثروت مندی کا اندازہ لگائیں تو ہمیں نہ صرف قبولِ عام کے اعتبار سے نثر اصنافِ ادب میں کوئی دوسری صنف اس کی حریف نظر نہیں آتی،

بلکہ تخلیقی عمل پذیری میں بھی جیسے وسیع تنوع کی مثال اُردو افسانے نے پیش کی ہے اس کی مثال کسی دوسری صنف ادب سے پیش نہیں کی جا سکتی۔ یوں بھی کسی صنفِ ادب کی ترقی، توسیع اور استحکام میں ایک صدی کی مدت کوئی بہت طویل مدت قرار نہیں دی جا سکتی، خاص طور پر جب اس کی نمو پذیری کا رخ ہمہ جہت اور تخلیقی عمل تنوع کے لا محدود امکانات سے ہم کنار ہو۔ خود ہماری شاعری کی روایت صدیوں پر محیط ہے اور اس کی بنیادوں میں عربی، فارسی، ترکی اور قدیم ہندوستانی زبانوں کے اثرات سرایت کیے ہوئے ہیں، جن کی مدد سے شاعری کی بوطیقا، عروض، شعریات، قواعد و ضوابط کا ایک مکمل نظام وجود میں آتا رہا ہے۔ ہم تو یہ بھی دیکھتے ہیں کہ کوئی بھی نمو پذیر تخلیقی آرٹ مستقل طور پر قواعد و ضوابط کی جکڑ بندیوں کا متحمل ہو ہی نہیں سکتا ہے اور اس کی خلاقیت کی تنق مندی اور فطری بہاؤ راہ میں حائل ہونے والی ہر رکاوٹ کو اکھاڑ پھینکنے پر قادر ہوتی ہے۔ ادبی اور تخلیقی روایت کا سفر صدیوں سے یوں ہی جاری رہا ہے۔ چناں چہ تخلیقی اظہار کے وہی ضابطے زندہ روایت کے سفر کا حصہ بنتے ہیں جن کا وجود تخلیقی عمل سے پھوٹا ہوتا ہے۔ لہٰذا افسانے کی شعریات اور اصول کسی زبان میں لکھے گئے شاہ کار تخلیقی پاروں ہی سے کشید کیے جا سکتے ہیں نہ کہ مکتبی نصاب کے ذریعے منطبق کیے جا سکتے ہیں۔ اُردو افسانے کی تنقید کے میدان میں جو گرم بازاری دیکھنے میں آتی ہے اسے شمس الرحمٰن فاروقی فکشن کی تھیوری کے نام پر مابعد الطبیعیاتی انداز کی تعمیم زدہ فضولیات قرار دیتے ہیں، جنھیں تنقید کے نام پر جہلا کے بازار میں بیچا جاتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ جب آپ کے پاس کوئی تھیوری ہی نہیں ہے، جب آپ جانتے ہی نہیں کہ افسانہ بنتا کیسے ہے؟ کوئی بیانیہ معنی خیز کس طرح ہوتا ہے؟ وہ کیا عناصر ہیں جن کے بارے میں ہم عام طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ فکشن میں ہوں گے لیکن شاعری میں نہ ہوں گے، وہ کیا طریقے ہیں جن کے ذریعے مصنف اپنے راوی کو کام میں لاتا ہے یا اس کا استعمال بے جا کرتا ہے اور ہمیں اپنی بیانیہ چالاکیوں کی انگلیوں پر نچاتا ہے تو آپ افسانے پر تنقید کس طرح لکھیں گے؟ پھر تو آپ افسانے کی تنقید کے نام پر Plot-Summary ہی لکھ سکتے ہیں، بالکل اسی طرح جس طرح شاعری کے نقاد غزل کے شعر کا مختصر مطلب بیان کرتے ہیں۔

یہ بات بھی درست ہے کہ اُردو افسانہ مغرب کی دین ہے، لیکن گزشتہ ایک صدی کے دوران اس نے اُردو میں اپنے زمینی رشتے اتنے گہرے اور وسیع کر لیے ہیں کہ اس کے خد و خال مغربی افسانے کے خد و خال سے یکسر جدا نہیں تو بالکل یکساں بھی نہیں ہیں۔ چناں چہ مغرب نے اپنی فکشن کو جانچنے کے لیے جو اصول دریافت کیے ہیں ان سے نہ تو قطعی روگردانی کی جا سکتی ہے اور نہ انھیں من و عن قبول کیا جا سکتا ہے۔ چناں چہ ہمارے ناقدین نے بھی مغربی تصورات کے ساتھ ساتھ معروضی حسیت کو بھی ممکنہ حد تک ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ ہر چند ہماری تنقید افسانہ نگاری کے فنی رموز اور اسٹرکچرل مسائل پر خاطر خواہ توجہ نہیں دے سکی ہے لیکن گزشتہ ایک صدی کے دوران برگ و بار لانے والے تخلیقی رویوں اور منتخب فن پاروں کو معیار بنا کر افسانے کی شعریات کے ضمن میں بعض مشترک موٹے موٹے نکات کو استنباط کیا جا سکتا ہے، جنھیں نہ تو اصول و ضوابط کے مساوی سمجھا جانا چاہیے اور نہ تخلیقی عمل میں برچہ ترکیب استعمال کے مترادف۔ کیوں کہ اس ضمن میں آخر استصواب عمل کا حق فن کار اور محض فن کار کی ایجاد پسندیت اور تخلیقیت کو حاصل ہوتا ہے اور اس بات کا فیصلہ بھی بالآخر اسے ہی کرنا ہوتا ہے کہ افسانے میں کن

عناصر پہ کتنی توجہ دی جانی چاہیے اور کن باتوں کو یکسر نظر انداز کر دینا چاہیے۔ یہ بات بھی صرف وہی جانتا ہے کہ اپنے تخیلات کو کن سانچوں میں ڈھال کر پڑھنے والے تک مطلوبہ حظ، کیفیت اور تاثر کی لہریں پہنچائی جا سکتی ہیں۔ ستم ظریفی تو یہ ہے کہ یہاں پہنچ کر ساختیاتی تنقید خود لکھنے والے تک کو اس منصب سے بھی بے دخل اور برطرف کر دیتی ہے اور سارے اختیارات قاری کو عطا کر دیتی ہے کہ وہ فن پارے سے بہ قدر ذوق، مزاج اور ضرورت جو معنی اور تاثر اخذ کرنا چاہے، کر لے۔ ایسی صورت حال میں اصولوں، ضابطوں اور پابندیوں کی اہمیت ہی کیا رہ جاتی ہے بجز پیش رو ہنر مندوں کے چھوڑے ہوئے روشن، نیم روشن اور معدوم ہوتے ہوئے نشانات کو نشان راہ کے اور بس۔ چناں چہ درج ذیل نکات مذکورہ بالا ڈسکورس کے امکانی نتائج سے زائد اہمیت نہیں رکھتے۔ واللہ عالم بالصواب۔

☆ نقد افسانہ کے باب میں یہ بات کم و بیش تسلیم کی جا چکی ہے کہ ایک اچھی اور معیاری تخلیق دراصل موضوع، مواد اور اسلوب کے مناسب امتزاج کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ یہ بات تو سب جانتے ہیں کہ نہ تو اچھا موضوع اور مواد کامیاب افسانے کی ضمانت فراہم کرتا ہے اور نہ صرف اسلوبیاتی چابک دستی سے ایک معیاری فن پارہ پیش کیا جا سکتا ہے۔ اچھا موضوع کیا ہے اور اس کی پیش کش کے لیے مناسب اسلوب کیا ہوگا اس کا دار و مدار افسانہ نگار کی موزونی طبع، فنی مہارت اور خود اکتسابی صلاحیت پر منحصر ہوتا ہے کہ اپنی تخلیق کا سب سے اولین قاری اور ناقد خود افسانہ نگار ہی ہوتا ہے۔ ہر چند تخلیقی عمل تھیوری اور قواعد و ضوابط کا پابند نہیں ہوتا، لیکن قواعد و ضوابط کی وہبی صلاحیتوں کو جلا بخشتا ہے۔ جس طرح عروضی علم عمدہ شاعری کی ضمانت نہیں دیتا لیکن شاعری قوت اظہار میں اضافے کا سبب ضرور بنتا ہے، اسی طرح افسانہ نگاری کی مبادیات کو جاننے والا فن کار (نہ جاننے والے کے مقابل) کو فنی غلطیوں سے بچا لینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

☆ افسانہ ایک مکمل اکائی ہے اور موضوع، مواد اور سٹرکچر اس تخلیقی اکائی کے ناقابل تقسیم عناصر ہیں۔ چناں چہ افسانے کی تفہیم و تحسین اور تجزیے میں کسی ایک عنصر کا نظر انداز کیا جانا درست نہیں، تاہم ہماری تنقید یہ بتانے سے کتراتی رہی ہے کہ کسی خاص موضوع اور مواد کے اظہار کے لیے استعمال کی جانے والی مخصوص فارم، تکنیک اور اسلوب کس حد تک کامیاب یا ناکام رہے ہیں۔

☆ موضوع اور مواد کو فارم اور اسٹرکچر پر فوقیت حاصل ہے۔ بہ قول ممتاز شیریں تکنیک، موضوع اور مواد کی غلام ہے نہ کہ موضوع اور مواد تکنیک کے تابع ہوتے ہیں۔

☆ ہر خیال اور موضوع ایک مکمل تخلیقی عمل سے گزرنے کے بعد اپنا اسٹرکچر خود بناتا ہے، کوئی ایک ہی تکنیک اور فارم دو مختلف خیال اور موضوعات کی پیش کش میں یکساں نتائج پیدا نہیں کر سکتے۔

☆ ہر تخلیق کسی نہ کسی مرکزی خیال سے پھوٹتی ہے۔ اسی مرکزی خیال کی ترسیل و اظہار کے لیے فن کار تھیم کا ہیولا بنتا ہے جس سے کہانی برگ و بار لاتی ہے، پلاٹ تشکیل پاتا ہے، کردار سامنے آتے ہیں اور ان کے تفاعل سے تجسس و تصادم کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ بیانیہ اور فروعات کی مدد سے افسانے میں روانی پیدا ہوتی ہے لیکن ان سب کے باوجود یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ تھیم کہانی کا کوئی ایسا مرئی اور ٹھوس عنصر نہیں ہوتا جسے چٹکی سے پکڑ کر دکھا دیا جائے کہ دیکھیے صاحب یہ ہے افسانے کی تھیم۔ بہ قول شمس الرحمٰن فاروقی تھیم کہانی میں چھپی ہوئی

کی طرح ہوتی ہے جسے کہانی کے وجود میں پوشیدہ ہونا چاہیے نہ کہ افسانے کی پیشانی پر سائن بورڈ کی طرح آویزاں۔ یہ کام تو قاری کا ہے کہ وہ افسانے کے مطالعے سے تھیم کی بازیافت کرے، چناں چہ اگر ایک ہی افسانے کے وہ مختلف قارئین جدا جدا تھیم دریافت کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ مذکورہ افسانہ معنوی طور پر تہ داری کا حامل ہے یا ابلاغ کی سطح پر ژولیدگی کا شکار، آخری فیصلہ کہانی سے برآمد ہونے والے تاثر اور کیفیت پر منحصر ہونا چاہیے۔

☆ پلاٹ کو افسانے کی ساخت میں بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے۔ پلاٹ دراصل نام ہے افسانے میں واقعات کی منطقی ترتیب کا۔ واقعات کے منطقی بہاؤ ہی سے پلاٹ تشکیل پاتا ہے۔ واقعات میں علت و معلول کا رشتہ اس منطقی بہاؤ کو پیدا کرتا ہے جس سے افسانے میں بیان کردہ مرکزی قصہ اپنے خدوخال کے ساتھ ابھرتا ہے جسے عرف عام میں ''قصہ پن'' بھی کہا جاتا ہے۔ بعض اوقات ایک ہی پلاٹ میں ایک سے زائد واقعات وقوع پذیر ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں لیکن مقصودِ نظر ایک ہی قصہ ہوتا ہے جسے مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور ذیلی قصے ہی کو تقویت بخشتے ہیں کیوں کہ ایک سے زائد قصے کی دھارائیں اس ''واقعاتی وحدت'' (Unity of events) کو متاثر کر سکتی ہیں جو پلاٹ والے افسانے میں پیش نظر ہوتی ہے علت و معلوم کی ہم رشتگی پلاٹ میں وقت اور مقام کی نسبت پیدا کرتی ہے لیکن علت و معلول کا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ افسانے میں بیان کردہ واقعات مبنی بر حقائق ہوں اور ہر وقوعے کا جواز بھی ساتھ ساتھ پیش کیا جاتا رہے کیوں کہ اس صورت حال میں وقوعے کا سپاٹ بیان محض ایک اطلاعاتی رپورٹ بن کر رہ جائے گا اور اس میں تجسس کا وہ عنصر پیدا نہ ہوگا جس کے بغیر افسانویت کو تصور ممکن نہیں۔ افسانویت (fictionality) ہی افسانے کی شناخت ہے اور ہنرمند تخلیق کار جانتا ہے کہ اسے افسانویت پیدا کرنے کے لیے کیا طرز ایجاد یا اختیار کرنی ہے۔

☆ کہانی میں واقعاتی عنصر گویا ریڑھ کی ہڈی کی طرح اہم ہوتا ہے لیکن افسانے میں صرف وہ وقوعہ ہی اہمیت رکھتا ہے جو قصے کے بہاؤ کو آگے بڑھاتا ہے اور قاری ہر واقعے کے بعد کہے جاتا ہے کہ اچھا پھر کیا ہوا؟ لہٰذا ہر اطلاعاتی نوعیت کی بات افسانے میں واقعاتی اہمیت کی حامل نہیں ہوتی۔ کہانی میں واقعاتی تحرک پذیری اور لمحہ بہ لمحہ تبدیل ہوتی ہوئی کیفیات ہی دراصل افسانے میں ماجرائیت کو آگے بڑھاتی ہیں۔ واقعات خواہ ایک دوسرے سے متعلق، مربوط اور منسلک ہوں یا نہ ہوں ان کا ایک دوسرے سے متخالف ہونا کہانی کی ماجرائیت کے لیے نہایت مضرت رساں ہوتا ہے، جس سے ایک مشاق افسانہ نگار ممکنہ حد تک اجتناب کرتا ہے۔

☆ افسانہ دراصل نام ہے کسی وقوعے، احساس اور صورت حال کے دل چسپ بیان کا، جس کی بنیاد کسی مرکزی خیال اور تھیم پر استوار ہوتی ہے۔ ادیب اس واقعے اور احساس کی پیش کش اس طور پر کرتا ہے کہ اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تاثراتی لہریں اور تجسس پڑھنے والے کو آغاز سے انجام تک اپنا شریک سفر رکھتا ہے۔ چناں چہ افسانے کا جادو پڑھنے والے پر آہستہ آہستہ ہی کھلتا ہے اور کہانی میں واقعاتی بہاؤ بھی رفتہ رفتہ ہی پیدا ہوتا ہے لیکن کہیں یہ بہاؤ تیز و تند بھی ہو جاتا ہے جسے آپ افسانے کا نکتۂ عروج قرار دے سکتے ہیں، چناں چہ افسانے کے تشکیلی عناصر میں ابتدا، عروج اور اختتام شامل ہوتے ہیں۔ کبھی نکتہ عروج نہیں بھی ہوتا اور افسانہ

اختتام تک ایک ہی جیسی سبک خرامی سے چلے جاتا ہے۔ لیکن ابتدا اور اختتام دو ایسے انتہائی نکتے ہیں جن کے درمیانی فاصلے میں افسانہ اپنی ماجرئیت کے ساتھ رواں رہتا ہے۔ چناں چہ ایک ایسا افسانہ جس کا آغاز کسی ایسے فقرے سے ہو جو پڑھنے والے کی توجہ کو جذب کر لیتا ہو نسبتاً زیادہ بہتر امکانات رکھتا ہے۔ اسی طرح کہانی کا پرتاثر اختتام اسے تا دیر حافظے میں محفوظ کر دیتا ہے۔ ہمارے ہاں بالعموم منٹو کو ابتدائی فقروں اور اختتامی جھنکار (finish with bang) کی خصوصی طور پر داد دی جاتی رہی ہے لیکن ان کے دوسرے ہم عصروں نے بھی اس تکنیک کو کمال فن کاری سے استعمال کیا ہے اور اختتام میں کوئی ارتعاش پیدا کیے بغیر غیر معمولی تاثر کی مثالیں قائم کی ہیں۔ بہر حال گزشتہ ایک صدی میں اتنے ان گنت موضوعی اور تکنیکی تجربے کیے گئے ہیں کہ اب نہ تو پلاٹ لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے اور نہ نکتۂ عروج۔

☆ بے پلاٹ افسانے کا قصہ اب عام ہے، واقعات میں بے ترتیبی بھی ملتی ہے، وقت اور مقام میں منطقی مطابقت پر بھی کوئی خاص اصرار نہیں، ماضی، حال اور مستقبل کا بیان وقت کے فریم اور time sequence کا پابند نہیں اور زمانی مناسبتیں بعض اوقات قائم نہیں رہ پاتیں۔ ایسے افسانے بھی لکھے گئے ہیں جن میں ایک پلاٹ اور واقعاتی وحدت کی بجائے جدا جدا واقعات اور محسوساتی تناظر پیش کیے جاتے ہیں جنھیں تاثر کی ایک موہوم ڈور آپس میں مربوط رکھتی ہے اور افسانویت کی فضا اسے غیر افسانہ ہونے سے بچا لیتی ہے۔ بالعموم سرریلزم، ایکسپریشنزم، سمبالزم، ڈاڈاازم، تجریدیت کے تحت جو تجربے کیے گئے ہیں اور تلازمۂ خیال، شعور کی رو، علامت نگاری، خود کلامی، مونولاگ، مونتاج وغیرہ ایسی تکنیکیں ہیں جن میں ایک مربوط پلاٹ کی توقع نہیں کی جا سکتی، لیکن بہ غور دیکھا جائے تو ان میں بھی ایک شعوری اسکیم اور میکنزم کی موجودگی کو محسوس کیا جا سکتا ہے، خواہ واقعاتی صورت حال کتنی ہی سیال کیوں نہ ہو، ان افسانوں میں بھی خیال کی مرکزیت اور تاثر کی رو جاری رہتی ہے۔

☆ لاتعینیت تک کی فضا سوچے سمجھے طریقے سے پیدا کر لی جاتی ہے تا کہ اس سے مخصوص نتائج اخذ کیے جا سکیں۔ افسانوی تاثر نہ ہو تو تحریر افسانے کے دائرے سے نکل کر کہیں انشائیے کے دائرے میں نہ جا پڑے، جس کی مثالیں ۱۹۳۰ء کی دہائی میں لکھے گئے بہت سے افسانوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔

☆ افسانے میں کردار پلاٹ کے تقاضوں کے تحت اور واقعاتی ضرورتوں کے مطابق جنم پاتے ہیں۔ کرداروں کی تشکیل فن کار کی قوت مشاہدہ کا امتحان ہوتی ہے کہ اسے کرداروں اور واقعاتی تعامل باہمی کے ذریعے افسانے کی ماجرائیت ظہور پذیر ہوتے ہوئے دکھانی ہوتی ہے۔ اگر واقعاتی ماجرائیت اور کرداروں کے درمیان فطری اور موثر نہیں ہے inter-action تو کہانی نہ مطلوبہ تاثر پیدا کر سکتی ہے اور نہ ہی زندگی کا حقیقی التباس۔ کہانی میں پیش کردہ کردار چلتے پھرتے اور زندہ سانس لیتے ہوئے لوگ ہوتے ہیں جو زندگی کے معمولات میں مبتلا ہیں، ان کے شب و روز، ان کے احساسات، ان کی جبلتیں، ان کی خصلتیں، ان کی اچھائیاں، ان کی برائیاں سب کی سب افسانہ نگار کی چشم مشاہدہ کے روبرو ہوتی ہیں لیکن وہ ان کی شخصیت کا صرف وہ پہلو سامنے لاتا ہے جس کا تقاضا کہانی کی ماجرائیت کرتی ہے۔ انسان کی نفسیات بہت پیچیدہ چیز ہوتی ہیں، چناں چہ

نفسیاتی کردار کی تشکیل وہی شخص زیادہ بہتر کرسکتا ہے جو نفسیات کی مبادیات سے آگہی رکھتا ہو۔اسی طرح ہر کردار اپنے گردوپیش، ماحول اور طرزِ بودوباش کا نمائندہ بھی ہوتا ہے جس کی پاس داری فریضۂ فن میں شامل ہے۔ کردار طبقاتی، تہذیبی، علاقائی اور شخصی اوصاف کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن سب سے زیادہ وہ اس ماحول اور واقعے کی نمائندگی کا حق رکھتے ہیں جو افسانہ نگار انھیں تفویض کرتا ہے۔ افسانے میں مکالمے کی ادائیگی بھی کرداروں کی شخصیت اور واقعاتی مناسبت کے تابع ہوتی ہے۔آپ کسی دیہاتی کردار کے منہ میں کالج کے پروفیسر کی زبان نہیں رکھ سکتے اور نہ کسی بچّی سے دادی جان کی بولی بلانا چاہیں گے۔

☆ بیانیہ جسے محمد حسن عسکری کہانیہ کا نام دیتے ہیں، افسانے کا سب سے زیادہ حاوی اور نمایاں عنصر ہوتا ہے۔ بہ قول ممتاز شیریں، کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ یہ ماجرائیت کا narration ہے جسے منظر نگاری، کردار نگاری اور قصہ گوئی سے جدا بھی سمجھنا چاہیے۔ شمس الرحمٰن فاروقی بیانیہ کو افسانے میں شامل عناصر کے ہاتھ پاؤں سے عبارت کرتے ہیں کہ افسانہ میں چاہے واقعاتی اظہار کیا گیا ہو یا کردار نگاری، اس میں سماجی حقیقت نگاری کی گئی ہو یا نفسیاتی واخلاقی توجیہات بیان کی گئی ہوں سب بیانیہ اظہار کے محتاج ہیں۔ بیانیہ کہانی کے اظہار کا وسیلہ ہے، لیکن بیانیہ بجائے خود کہانی نہیں ہے کیوں کہ بیانیہ ایک کل کی طرح وسیع اکائی ہے جب کہ کہانی اس کا محض ایک جزو ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی بیانیہ کو ایسی گاڑی سے تشبیہ دیتے ہیں جس میں واقعات، کردار اور افسانے کے دیگر لوازمات سواری کرتے ہیں۔ مناظر اور لینڈ اسکیپ بھی اسی کی کھڑکی سے نظر آتے ہیں۔ ہر وہ تحریر بیانیہ کہلاتی ہے جس میں کسی واقعاتی تحرک پذیری کا امکان پیدا ہوتا ہو یا جس سے کسی کردار کے تفاعل کا پتا چلتا ہو۔ بدلتے ہوئے مناظر آشکار ہوتے ہوں، جذبات و احساسات کا پتا چلتا ہو، معروضی احوال منکشف ہوتے ہوں، راوی کے توسط سے غیر موجود اور نامعلوم واقعات کا حال کھلتا ہو تو جاہیے، یہ سب بیانیہ کے توسط سے ہی ممکن ہو رہا ہے۔ بیانیہ پر دسترس رکھنے کا مطلب ہے پلاٹ کی مطابقت سے واقعات کا جاذبِ توجہ اور دل چسپ اظہار ۔ واقعات اور کرداروں کے درمیان متناسب inter-action اور گردوپیش، ماحول، فضابندی، وغیرہ خود مقصود بالذات نہیں ہوتے لیکن ان کی موثر پیش کش کہانی کی ماجرائیت میں زندگی کے رنگ اور حرارت پیدا کرتے ہیں اور قصہ صرف بیان ہی نہیں ہوتا بلکہ وقوع پذیر ہوتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے اور احساس کی تپش محسوس کی جاسکتی ہے۔ یہ عمل اسی وقت تکمیل پاتا ہے جب افسانہ نگار موقع محل اور کہانی کی مناسبت سے بیانیہ لکھنے پر قادر ہو۔ کہانی میں مرکزی نقطۂ نگاہ، تھیم، پلاٹ، کرداروں کی تشکیل، واقعاتی بہاؤ وغیرہ ایسے بنیادی عناصر ہیں جو تخیل کی زرخیزی، رنگارنگی اور وسعت کی مرہونِ منت ہوتے ہیں لیکن ان سب کا اظہار بیانیہ کے توسط سے عمل میں آتا ہے، چناں چہ افسانے کی مکرم میں بیانیہ کی تشکیل بہت اعلیٰ درجے کی مہارتِ اظہار کی متقاضی ہے اور اس ضمن میں معمولی سا تساہل اور بھول بھی پوری تخلیق کو برباد کرنے کا سبب بن سکتا ہے۔ اچھا بیانیہ کس طرح لکھا جاسکتا ہے، اس کا جواب کسی رہ نمائے بیانیہ نویسی میں بھی شاید ہی مل سکے، کیوں کہ ہر بیانیہ اپنے مافی الضمیر (پلاٹ، ماجرائیت، کردار وغیرہ) کے تابع ہوتا ہے اور ہر کہانی اپنے داخلی مطالبات کے تحت اپنا بیانیہ لباس زیبِ تن کرتی ہے لیکن ظاہر ہے ایک افسانوی بیانیہ کو غیر افسانوی بیانیہ سے مختلف

ہی ہونا چاہیے۔ ایک صحافیانہ تحریر، تاریخ نویسی، سوانحی ادب کا بیانیہ ناول اور افسانے کے بیانیے سے جداگانہ رنگ و آہنگ رکھتا ہے۔ اول الذکر بیانیے میں اطلاعاتی عنصر مقصود بالذات ہوتے ہیں جب کہ ثانی الذکر میں افسانویت کی تخلیق پیش نظر ہوتی ہے۔ افسانوی بیانیہ نثر نگاری کے مبادیات سے واقفیت کا متقاضی ہوتا ہے لیکن اس کا مطلب نہ تو زبان کی گرائمر اور نہ فصاحت و بلاغت پر عالمانہ دسترس رکھنا ہے اور نہ زبان کے خوش نما اور آرائش گل بوٹے کھلانا ہوتا ہے، بلکہ زبان کے تخلیقی اور درست استعمال کا شعور افسانوی بیانیہ کی کم از کم شرط کہی جا سکتی ہے۔ بیانیہ محض صورتِ حال کا بیان نہیں ہوتا بلکہ اس میں ایک نوع کی تحرک پذیری اور تخلیقی نمو زائیدگی پوشیدہ ہوتی ہے جو وقت کے ہم رکاب چلتی اور واقعاتی تفاعل کے ساتھ ساتھ پھلتی پھولتی ہے۔

☆ افسانے میں بعض استثنائی صورتوں کے سوا بدیعات افسانے کا نہایت اہم کردار ہوا کرتا ہے جسے کبھی بیانیہ، کہانیہ، فضابندی، جزئیات نگاری، محاکات نگاری، فروعات، پس منظر وغیرہ کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ یہ وہ لوازماتی بیانیہ ہے جو کہانی کے قصے پن، واقعاتی اظہار، کردار نگاری، مکالمہ نویسی وغیرہ کے ماسوا ہوا کرتا ہے لیکن فی الاصل افسانے کے جملہ عناصر ترکیبی کے مابین ظاہری اور مخفی انداز میں رابطے کا سبب بھی بنتا ہے۔ اس کا کہانی کے مرکزی خیال، تھیم اور پلاٹ سے مطابقت کا حامل ہونا بھی ضروری ہے ورنہ افسانہ تاثراتی سطح پر ناکام ہو سکتا ہے۔ یہ فروعاتی اظہار کبھی راوی کے توسط سے ہوتا ہے اور کبھی افسانہ نگار کی خود کلامی کی صورت میں اور کبھی کسی کردار کے ذریعے۔ اسے آپ افسانے کا mass بھی کہہ سکتے ہیں جس سے کہانی کے تار و پود سر اٹھاتے ہیں۔

یہ ہے اس مضمون میں اٹھائے گئے سوالات اور مباحث کا ماحصل۔ اب آخر میں ایک سوال پیش کرنا چاہتا ہوں وہ یہ کہ اُردو میں افسانہ نگاری کی صنف نے تخلیقی نمو پذیری کی جو مثال قائم کی ہے وہ کسی اور صنفِ ادب کو شاید ہی نصیب ہو سکی ہو۔ بے شک بیسویں صدی میں اُردو ادب نے مجموعی طور پر کئی فلک الافلاک پیدا کیے ہیں اور اُردو نثر و نظم نے ترقی کے نئے معیارات قائم کیے ہیں جو اس سے قبل ممکن نہ ہو سکے تھے۔ اُردو زبان و ادب کا چرچا بھی اب اصطلاحی معنوں میں نہیں تو کم و بیش ہم قدم اور ساتھ ساتھ تو ضرور ہے۔ اس پس منظر میں سوال یہ ہے کہ کیا کسی بھی ایسی نمو پذیر صنفِ اظہار کو حتمی قسم کے اصولوں، ضابطوں کی جکڑبندیوں میں باندھا جا سکتا ہے؟ اور کیا کوئی بھی شعریات کسی تخلیقی و اختراعی ذہن اور حوصلے کے لیے حرفِ آخر قرار دی جا سکتی ہے؟

کتابیات وحوالہ جات

۱۔ ''داستان سے افسانہ تک''، وقار عظیم، اُردو اکیڈمی، کراچی

۲۔ ''فنِ افسانہ نگاری''، وقار عظیم، ایضاً

۳۔ ''ہمارے افسانے''، وقار عظیم، ایضاً

۴۔ ''شعر، غیر شعر اور نثر''، شمس الرحمٰن فاروقی، شب خون کتب گھر، الہ آباد، (دوسرا ایڈیشن)

۵۔ ''افسانے کی حمایت میں''، شمس الرحمٰن فاروقی، شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۴ء

۶۔ تعبیر کی شرح''، شمس الرحمٰن فاروقی، اکادمی بازیافت، کراچی

۷۔ ''حالی کے شعری نظریات: ایک تنقیدی مطالعہ''، پروفیسر ممتاز حسین، سعد پبلی کیشنز، کراچی، ۱۹۸۸ء

۸۔ ''نقد حرف''، پروفیسر ممتاز حسین، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۸۰ء

۹۔ ''اُردو افسانے کی روایت و مسائل''، مرتب: پروفیسر گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

۱۰۔ ''فکشن: فن اور فلسفہ''، ڈی ایچ لارنس/ مظفر علی سید، مکتبہ اسلوب، کراچی

۱۱۔ ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، گوپی چند نارنگ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

۱۲۔ ''اُردو فکشن کی تنقید''، ڈاکٹر ارتضیٰ کریم، دہلی یونی ورسٹی، بھارت

۱۳۔ ''فکشن کی تنقید کا المیہ''، وارث علوی، سٹی پریس، کراچی

۱۴۔ ''منتخب مضامین''، وارث علوی، فضلی سنز، کراچی

۱۵۔ ''منٹو: ایک مطالعہ''، وارث علوی، الحمرا پبلشنگ، اسلام آباد

۱۶۔ ہیئتی تنقید''، ڈاکٹر محمد حسن، کاروانِ ادب، لاہور

۱۷۔ ''منٹو ___ نوری نہ ناری''، ممتاز شیریں، مکتبۂ اسلوب، کراچی

۱۸۔ ''ترقی پسند ادب کے پچاس سال''، مرتبہ قمر رئیس، نیا سفر پبلی کیشنز، دہلی

۱۹۔ ''ادبی تاثرات''، ول احمد، انجمن ترقی اُردو کلکتہ، ۱۹۹۰ء

۲۰۔ ''جدید افسانہ ___ چند صورتیں''، صبا اکرم، فکشن گروپ، کراچی

۲۱۔ ''علامتی افسانہ کے مسائل''، شہزاد منظر، منظر پبلی کیشنز، کراچی

۲۲۔ ''جدید اُردو افسانہ''، شہزاد منظر، منظر پبلی کیشنز، کراچی

23.The Oxford Companion to English Literature by Margaret. The Oxford University Press ,London (1985)

24.Anatomy of Criticism by Northrop Frye, Princeton University Press, USA (1990)

25.Living by Diction by Annie Dillard & Row, USA

26. The Theory of Criticism by Raman Selden Longman , London ,New York.

کہانی کی منطق

سید وقار عظیم

کسی نے کہانی کی تعریف یہ کہہ کر کی ہے کہ وہ کہانی ایک حل طلب معمہ ہے، اور یہ بات سچ ہے اور معتبر سے معتبر منطق بھی اس بات کو سچ تسلیم کرے گی کہ کہانی میں اگر معمہ کی کیفیت نہ ہو تو پڑھنے والے یا سننے والے کے لیے اس میں ذرا بھی کشش نہیں۔ کہانی کا معمہ ہونا ہی اسے دلچسپ بناتا ہے۔ کہانی ایک اہم اور بعض صورتوں میں پیچیدہ سوالیہ نشان ہے۔ کہانی شروع ہوتی اور ارتقا کی منزلیں طے کرتی ہوئی انجام کی طرف اڑھتی رہتی ہے اور یہ سوالیہ نشان آہستہ آہستہ گھٹتا اور نظر کے سامنے سے غائب ہوتا رہتا ہے۔ یہاں تک کے ایک واضح، اطمینان بخش موثر اور مسکت جواب اس کی جگہ لے لیتا ہے اور کہانی اس جواب پر ختم ہو جاتی ہے۔

اس بات کو کسی اور نقاد نے یوں کہا ہے کہ "کہانی سوال سے جواب تک کے سفر کا نام ہے۔" یا یوں کہیے کہ کہانی شروع ہوتی ہے اور شروع ہوتے ہی اس کے سننے اور پڑھنے والے کے ذہن میں ایک سوال ابھرتا ہے اور اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لیے وہ واقعات کی رو کے ساتھ یا کرداروں کے عمل کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ اس لیے کہانی سنانے والے کا کام بس اتنا ہے کہ کہانی کو سوال سے شروع کر کے جواب تک پہنچا دے۔ امریکہ کی سہل جو، مشین زدہ زندگی میں ہر مشکل کو آسان بنا لینے کے جو نسخے ہر گھڑی ایجاد ہوتے رہتے ہیں ان میں سے ایک نسخہ کہانی لکھنے کا بھی ہے، بڑا آسان سیدھا سادا اور منطقی نسخہ افسانہ نویسی کے ایک مدرسے میں افسانہ لکھنے کے فن کی تعلیم ایک استاد اس جملے سے شروع کرتا تھا:

"Begin at begining and go on till you come to the end Then stop."

لیکن بد قسمتی کی بات یہ ہے کہ منطقی اسلوب کے سانچے میں ڈھلا ڈھلایا یہ نسخہ اس منطق کی بالکل ضد ہے جسے میں نے کہانی کی منطق کہا ہے۔ مشینی ذہن کی پیدا کی ہوئی اس منطق کی تردید میں کسی دل جلے نے کہانی لکھنے کا جو اصول وضع کیا ہے وہ یہ ہے:

"Begin at the end and go back till you come to the begining. Then start"

کوئی مانے یا نہ مانے حقیقت میں کہانی کی منطق ایسی ہے اور بظاہر الٹی معلوم ہونے کے باوجود بالکل سیدھی منطق بھی یہی ہے۔ کہانی کہنے یا لکھنے والے کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ جب وہ کہانی سنا چکے تو سننے اور پڑھنے والے اس کی طرف سے مطمئن ہوں۔ کہانی کا خاتمہ یا انجام ان کے لیے قابل قبول بھی ہو اور موثر بھی اور بڑی بات یہ کہ وہ ان کے دلوں میں اپنے سچ ہونے کا یقین بن کر دل میں بیٹھ جائے اور جو چیز کسی نہ کسی طرح تذبذب، الجھن اور خلش کا سبب بنی تھی وہی سکون اور انبساط کا وسیلا ثابت ہو اور ان سب باتوں سے بھی بڑھ کر

یہ کہ کہانی کا انجام ان میں پوری طرح منطقی معلوم ہو۔ کہانی کے پچھلے حصوں میں گزرنے والے واقعات نے ان کے ذہن میں جس طرح کے نتیجے کی توقع پیدا کی تھی نتیجہ یا انجام اس توقع کے مطابق ہو۔ اسی منطقی مقصد کو حاصل کرنے کے لیے قصہ گو اس منطق کو اپناتا ہے جو دوسروں کے لیے اُلٹی اور قصہ گو کے لیے سیدھی ہے۔ یہ منطق سوال پیدا کرنے کے بجائے سوالوں کا جواب دینے کو اپنا فنی منصب جانتی ہے اور اس لیے کہانی سننے والا جو سفر کہانی کی ابتدا سے شروع کرتا ہے۔ کہانی سنانے والا اس کی ابتدا انجام سے کرتا ہے۔ وہ اپنا سفر اپنے قاری کی منزل مقصود سے شروع کر کے سفر کے پہلے مرحلے تک پہنچتا اور پھر یہاں سے قاری یا سامع کے سفر میں منزل بہ منزل اس کے ساتھ رہتا ہے۔

کہانی کو انجام سے شروع کر کے آغاز تک پہنچانا اور وہاں پہنچ کر کہانی شروع کرنے کے اصول اور ضابطے کی تعمیل کہانی کہنے والے فن کار کے کام کی پہلی منزل ہے۔ اس منزل سے گزر کر اسے جو سفر نئے سرے سے شروع کرنا پڑتا ہے اس میں ہر جگہ اسے منطق کی راہنمائی کی ضرورت پیش آتی ہے اور یہ منطق ہر موقع اور محل پر ضروریات اور اہمیت کے پیش نظر نئی صورتیں اختیار کرتی ہے۔

کہانی کو اپنے اس منطقی سفر میں جن مرحلوں اور منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے جن نے انھیں مختلف نام دیے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ کہانی کے یہ سارے مرحلے کہانی سننے یا پڑھنے والے کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں کی بدلتی ہوئی صورتیں ہیں۔ کہانی شروع ہوتے ہی واقعات کو اور ان واقعات سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو ایک خاص راستے پر ڈالتی ہے لیکن زیادہ دیر نہیں گزرتی کہ واقعات کا رخ بدل جاتا ہے اور واقعات کا رخ بدلتے ہی کہانی پڑھنے والے کے دل میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کہانی ہمیں کدھر لے جا رہی ہے۔ کہانی آگے بڑھتی رہتی ہے اور پڑھنے والے کا یہ سوال زیادہ واضح اور زیادہ اہم بنتا جاتا ہے۔ اہم اس لحاظ سے کہ یہی سوال پڑھنے والے کو الجھن، کشمکش اور تذبذب میں بھی مبتلا کرتا ہے۔ اسی سے اس کے دل میں امید و بیم کی کیفیتیں بھی پیدا ہوتی ہیں۔ یہی سوال دل کی دھڑکنوں کو کبھی گھٹاتا کبھی بڑھاتا اور اسے اتار چڑھاؤ اور مد و جزر کے مزے چکھاتا، کرب و خلش میں مبتلا کرتا، یقین اور بے یقینی کے جھکولے دیتا، شوق کو بیدار کر کے اسے تھپکیاں دیتا ہوا ایک ایسے مقام پر لا کھڑا کرتا ہے جہاں سوال اور اس سوال سے پیدا ہونے والے کئی ضمنی سوالوں کو جواب پالینے کی آرزو اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے اور اعصاب کے تاروں میں ایسی کھنچن اور ایسا تناؤ پیدا ہو جاتا ہے کہ اگر فوراً جواب نہ ملے تو اعصاب کے یہ تار ایک مرتبہ چھناکے سے ٹوٹ جائیں۔ کہانی کی منطق واقعات کی اسی نفسیاتی ترتیب کا نام ہے۔ یہ ترتیب زندگی کے واقعات سے مشابہ ہونے اور پوری طرح اس کی سچائی کے سانچے میں ڈھلی ہونے کے باوجود اس سے مختلف ہوتی ہے کہ یہی فرق اور اختلاف کہانی کی جان اور اس کی روح ہے۔

کہانی کی مسلسل زنجیر کا ایک سرا اور اس کی پہلی کڑی اس کی تمہید ہے اور اس تمہید کے متعلق کہانی کے بڑے بڑے فن کاروں نے جو بات کہی ہے وہ قطعاً غیر منطقی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ کہانی سننے والا یا کہانی پڑھنے والا جب کہانی سننے اور پڑھنے بیٹھتا ہے تو وہ اپنا دل اور دماغ کہانی سنانے والے کے حوالے کر دیتا ہے۔ اسے اس بات کی توقع نہیں ہوتی کہ کہنے والا مجھ سے جو بات کہے گا وہ حقیقت اور صداقت کے معیار پر پوری اترے گی اور اسے

زندگی کی سچائی کی ترازو میں تولنا ضروری ہے۔ اس وقت اس کا خانۂ دل ہر آنے والے مہمان کے لیے خالی ہے اور اچھا کہانی کہنے والا اس مروت سے پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ اس سے جس طرح کی بات چاہے کہتا ہے، جو عام حالات میں کہی جائے تو سننے والا اسے فضول اور بے معنی کہہ کر اس کے آگے بڑھنے کا راستہ روک دے۔ اس لیے اچھے قصہ گو جانتے ہیں کہ کہانی کی ابتدا کسی ایسی بات سے ہونی چاہیے جو اپنی جگہ اہم ہو یا نہ ہو لیکن آنے والی اہم باتوں کی طرف اشارہ ضرور کرے۔ وہ تمہید اچھی اور اس نئے کہانی کے منطقی تقاضوں کے مطابق ہے، جو شوق کو جگائے اور اس شوق کی تسکین کا یقین دلائے ایسی تمہید زندگی کی سچائی سے دور اور خیال کی ساختہ پرداختہ ہو کر بھی صحیح تمہید ہے۔

کہانی کی تمہید جیسا کہ ظاہر ہے، اس سفر کا آغاز ہے جسے قصہ گو اپنے مخاطب کے لیے طے کرتا ہے۔ یا یہ کہیے کہ اس طرح کا سامان مہیا کرتا ہے کہ کہانی پڑھنے والے کا یہ سفر دلچسپی اور لطف کے ساتھ کٹے۔ اسے سفر کے کسی مرحلے پر نہ تھکن کا احساس ہو اور نہ اس کے شوق منزل میں فرق آئے۔ بلکہ ہو یہ کہ ہر بڑھتے ہوئے قدم کے ساتھ اس کی آتش شوق تیز سے تیز تر ہوتی رہے اور منزل مقصود تک پہنچنے کی چھپی ہوئی خوشی سفر کی ہر مشکل کو آسان بنتی رہے۔ اس سفر کی راہ میں آنے والے کانٹوں کی ہر کھٹک ایک نئی لذت اور تازہ مسرت کا پیام لے کر آئے۔ یوں گویا اصل میں کہانی وہی ہے جو آغاز سے انجام تک دلچسپ بھی ہو اور حصول انبساط کا ذریعہ بھی اور اس لیے اس کی منطق کا سب سے پہلا اور سب سے اہم ضابطہ یہ ہے کہ کہانی کہنے والا کہانی کی کڑیوں کو اس طرح جوڑے کہ دلچسپی اور انبساط کا سلسلہ کسی جگہ ٹوٹنے نہ پائے۔ شوق کی جو چنگاری کہانی کے شروع میں چمکی ہے وہ آہستہ آہستہ ابھرے، بھڑکے شعلہ بنے اور اس کی لو برابر اونچی ہو جیسے۔ یہاں تک کہ کہانی ختم ہو تو سننے والا یہ محسوس کرے کہ آسمان سے باتیں کرتے ہوئے اس شعلے کی گرمی ہی سے دل کو ٹھنڈک بھی پہنچتی ہے۔ کہانی شروع ہو گئی اور اس طرح شروع ہوئی کہ سننے والے نے اس میں دلچسپی محسوس کی تو قصہ گو کے سفر کی پہلی منزل کامیابی سے طے ہوئی، بلکہ سچ تو یہ ہے کہ ایک مہم سر ہوئی لیکن اس مہم کے بعد کئی مہمیں اور ہیں کہ ان کے سر کیے بغیر وہ دلچسپی قائم نہیں رکھی جا سکتی، جس سے کہانی صحیح معنوں میں کہانی بنتی ہے۔ یہ ساری مہمیں ایک خاص منصوبے کے مطابق ترتیب بھی دی جاتی ہیں اور ایک منصوبے کے مطابق سر بھی کی جاتی ہیں اور مزے کی بات یہ ہے کہ یہ سارا کا سارا منصوبہ جس منطق کے اصولوں کے مطابق ترتیب پاتا ہے، وہ عام منطق سے بالکل مختلف ہے۔ لیکن عام منطق سے مختلف ہونے کے باوجود حد درجہ موثر ہے اور یہی اس کے وجود کا جواز ہے۔

کہانی کے اس بے منطق منصوبے میں سفر کی تکمیل دقتوں، رکاوٹوں، پیچیدگیوں، الجھنوں، حادثوں اور سانحوں کے بغیر نہیں ہوتی۔ اس سفر میں پیچ در پیچ راستے آتے ہیں، دوراہے اور موڑ آتے ہیں، اتار چڑھاؤ آتے ہیں۔ اور خیال، یقین، بے یقینی، تذبذب، تامل، امید بیم، اضطراب، سکون کے ہچکولے کھاتا، شوق کے سہارے آگے بڑھتا رہتا ہے اور بالآخر اس منزل مقصود پر پہنچتا ہے جسے ہم کہانی کا خاتمہ کہتے ہیں۔ کہانی خواہ خوشی پر ختم ہو یا غم پر، کہانی سننے اور پڑھنے والے کو صرف اس صورت میں تسکین پہنچاتی ہے کہ یہ انجام منطقی ہو۔۔۔۔ اسی معنی میں منطقی جس میں ہم اس لفظ کو اس کے اصطلاحی رمزی سیاق میں استعمال کرتے ہیں۔ کہانی کا انجام صرف اسی صورت

قابلِ قبول بھی ہوگا اور موثر بھی کہ وہ بعض واضح مقدمات یا صحیح قسم کے صغریٰ و کبریٰ سے پیدا ہوا ہو۔ لیکن بات جب مقدمات تک یا صغریٰ و کبریٰ تک پہنچتی ہے تو کہانی لکھنے والے کی منطق، فلسفی کی منطق سے الگ ہو جاتی ہے اور ہر کہانی میں اور ہر کہانی لکھنے والے کے ساتھ اس کا انداز بدلتا رہتا ہے۔۔۔اس اجمال کی تفصیل بڑی مزے دار ہے۔

کہانی کی بنیاد واقعات پر ہوتی ہے اور یہ واقعات زندگی کے واقعات سے ملتے جلتے ہیں۔ لیکن کہانی کے واقعے اور زندگی کے واقعے میں ایک بڑا فرق ہے اور اسی فرق سے کہانی کی منطق اور زندگی کی منطق کے درمیان فرق پیدا ہوتا ہے۔ کہانی لکھنے والا، زندگی پر گہری نظر رکھے بغیر اور زندگی پر گزرتے ہوئے لمحے کو کہانی کا لمحہ سمجھے بغیر کہانی کا مسالہ جمع نہیں کر سکتا۔ لیکن زندگی پر اس کی یہ نظر اس غرض سے نہیں ہوتی کہ اسے وہاں جو کچھ نظر آیا ہے اس سے کہانی کا ڈھانچہ تیار کرے یا زندگی کے معمولی واقعات میں سے اسے جو واقعہ غیر معمولی ہوتا ہے اسے کہانی بنا ہے۔ قصہ گو زندگی کو اس نظر سے دیکھتا ہے کہ زندگی میں اسے جو کچھ دکھائی دیا ہے اسے دیکھ کر ایک نیا واقعہ ترتیب دے، بلکہ ایک نیا واقعہ ایجاد کرے۔ بہت سے واقعات میں سے مختلف چیزیں چن کر ان کی ملی جلی بنیاد پر ایک نیا واقعہ ایجاد کرے۔ بہت سے واقعات میں سے مختلف چیزیں چن کر ان کی ملی جلی بنیاد پر ایک نیا واقعہ کھڑا کر دے۔ یہ صحیح ہے کہ قصہ گو زندگی کی طرف اس لیے دیکھتا ہے۔۔۔۔کہ اسے کہانی کے لیے واقعے کی تلاش ہے لیکن زندگی میں اسے جو کچھ ہوتا ہوا دکھائی دیا ہے یا جو کچھ عام طور پر ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے کہانی اس واقعے میں نہیں اس کے پس پردہ چھپے ہوئے واقعے میں ہے۔ کہانی کہنے والے کی باریک بین نظر ہمیشہ اسے (غیر معمولی حقیقت) تک پہنچاتی ہے جو معمولی حقیقت کے پیچھے چھپی ہوئی ہے۔ اس چھپی ہوئی حقیقت کو دیکھ سکنا اور اسے دیکھ کر باہر لانا ہی اس کی کامیابی ہے۔ او ہنری نے ایک موقع پر کہا تھا کہ "کہانی وہاں ہر گز نہیں ہوتی جہاں بظاہر اس کے ہونے کا مکان ہوتا ہے اور ہیوگو کا یہ کہنا بھی شاید یہی مفہوم رکھتا ہے کہ "سب سے دلچسپ وہ دیوار ہے جس کے پیچھے کچھ ہو رہا ہے" اس کا مطلب یہ ہے کہ زندگی کا وہ واقعہ کہانی کی اساس نہیں ہے جو پیش آ چکا ہے۔ کہانی کا اصل مواد تو وہ واقعہ ہے جو پیش آنا ممکن ہے۔ کہانی کہنے والے کے دل میں یہ سوال ہر گز نہیں پیدا ہونا چاہیے کہ "کیا ایسا ہوا تھا؟" اس کا سوال تو یہ ہے کہ "کیا ایسا ہو سکتا ہے؟" کہانی کی منطق یہ کہتی ہے کہ جو قصہ گو اس سے زیادہ دلچسپ اور اس سے زیادہ موثر کہانیاں اختراع نہیں کر سکتا جیسی زندگی میں پیش آئی ہیں، یقین ہے کہ کچھ عرصے بعد اس کا خزانہ خالی ہو جائے گا اور کسی قیمت پر بھی کوئی کہانی اس کے ہاتھ نہیں آئے گی۔ کہانی سننے اور پڑھنے والے کی دلچسپی کے لیے بیان کی جاتی ہے اور یہ بات بڑی منطقی ہے کہ جو کچھ زندگی میں پیش آ چکا ہے اس میں کوئی نیا پن نہیں اور چونکہ نیا پن نہیں اس لیے دلچسپی نہیں۔

لیکن اس نئے پن کی تلاش میں کہانی کہنے والوں سے ایک غلطی اور ہوئی ہے اور اس غلطی کے ہونے کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے کہانی کی منطق کو اپنا راہنما بنانے کے بجائے عام فلسفیانہ منطق سے کام لے کر یہ سوچا ہے کہ زندگی میں جہاں کہیں کوئی ایسا واقعہ ملے جو معمولی واقعات سے بالکل مختلف ہو اور کبھی کبھی اتنا مختلف ہو کہ سننے والا اسے سنے تو اسے اس کے سچ ہونے کا یقین نہ کرے۔ اس طرح کا واقعہ سچ ہونے کے باوجود کہانی کے ضابطۂ

اخلاق میں جھوٹ اور نا قابلِ قبول ہے کہانی سننے والے کی منطق بھی اس جگہ صرف اس سوال کا جواب چاہتی ہے" کہ کیا ایسا ہو سکتا ہے؟" یا" کیا ایسا ہونا ممکن ہے؟" اس سوال کے جواب میں اس سے یہ کہنے والا کہ" ایسا ہوا تھا "۔ اسے مطمئن نہیں کر سکتا۔ اس لیے کہ جن کہانی لکھنے والوں نے" عجب الوقوع" واقعات کو کہانی کی بنیاد بنایا ہے انہوں نے سچ کا ساتھ دینے کے باوجود اچھی کہانی نہیں لکھی۔ اچھی کہانی تو صرف وہ ہے جو سننے والے کو اچھی لگے اور اس معاملے میں حقیقت کی ایسی منطق کے مقابلے میں جو نا قابلِ فہم اور نا قابلِ یقین ہو، اسے قیاس کی وہ منطق زیادہ عزیز ہے جو قابلِ فہم اور قابلِ یقین ہو۔ اور جو ذہن کی اختراع ہونے کے باوجود اپنے سچ ہونے کا یقین دلاتی ہو اور سچ ہونے کا یقین دلاتے ہوئے بھی دلچسپ اور مزے دار ہو۔ یہی وجہ ہے کہ کہانی کو دلچسپ اور مزے دار بنانے کے لیے کہانی لکھنے والا اس کے آغاز اور انجام کے درمیان میں آنے والے حصوں میں ایک ایسی ترتیب قائم کرتا ہے جو ہر دفعہ نئی ہوتی ہے اور ہر دفعہ زندگی کے معمولی تجربوں سے مشابہ اور مماثل ہوتے ہوئے بھی ان سے مختلف ہوتی ہے۔

کہانی شروع ہوتی ہے اور ہستہ آہستہ ایک خاص سمت میں چلنا شروع کرتی ہے۔ پڑھنے والا اس کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور اس امید اور یقین کے ساتھ اسے بڑھتا ہے کہ بہت جلد اس کے سامنے کوئی ایسی بات آئے جو اس سے پہلے اس کے مشاہدے اور تجربے میں نہیں آئی۔ لکھنے والا اگر زیادہ دیر تک کہانی کو اسی سمت میں چلاتا رہے جدھر اس نے چلنا شروع کیا تھا تو پڑھنے والے کو بے چینی شروع ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ اس طرح ایک مقررہ ،متعینہ، بنائی اور سیدھی سادی ڈگر پر چلتے رہنے میں کوئی ایسی بات نہیں، جس کی خاطر وہ آگے بڑھنے پر آمادہ اور مجبور ہو۔ اس لیے کہانی کو شروع ہونے کے تھوڑی ہی دیر بعد اپنی سمت بدلنی چاہیے۔ شروع ہونے کے تھوڑی ہی دیر بعد واقعے کا ایک جگہ آ کر رک جانا (یا شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہو کر ٹھٹک کر رہ جانا) کہانی کی منطق کے نقطۂ نظر سے اشد ضروری ہے، کہ اس کا اس طرح رکنا اور پھر ایکا ایکی ایک نئے رخ پر چلنا بھی کہانی کی دلچسپی کی بنیاد ہے۔ واقعے کے اس طرح رک جانے کو، ایک معمولی سی رکاوٹ یا وقفے کے بعد آگے بڑھنے کو کہانی کے منطقی ضابطے میں اس لیے اہمیت دی گئی ہے کہ رکاوٹ کا یہی نقطہ یا ٹھہراؤ یا معمولی سا وقفہ یا لمحہ پڑھنے والے کے سوکن میں وہ ہلکا سا اضطراب پیدا کرتا ہے جسے فن نے شوق کا نام دیا ہے۔ کہانی میں اسی ٹھہراؤ، وقفے، رکاوٹ، الجھن، خلش یا اضطراب میں یہ سوال کرتی ہے کہ" اب کیا ہوگا؟" یا" دیکھیں اب کیا ہو؟" اندر ہی اندر ایک خاموش سوال پیدا کرنے والی اس منزل کو کہانی کے فن میں Suspense کہا گیا ہے۔ خلش یا اضطراب پیدا کرنے والے اس لمحے کو زندگی کی سچائی میں کوئی یقینی جگہ نہیں۔ زندگی نہ اس کی پابند ہے، نہ اس کی محتاج، زندگی میں ایسے لمحات کا وجود محض اتفاق یا حادثے پر منحصر ہے۔ کہانی میں اسے جان بوجھ کر ایک واضح منصوبے اور صر محض منطق کے تحت جگہ دی جاتی ہے اور پڑھنے والا اسی منطق کے زور پر کہانی کے اگلے حصوں کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ یہ جاننے کی خواہش کہ آگے کیا ہوگا، اسے آگے چلنے پر اکساتی اور مجبور کرتی ہے۔ اسے بالکل اندازہ نہیں ہوتا کہ آگے کیا ہونے والا ہے۔ لیکن اس کا دل یہ جاننے کے لیے بے قرار ہوتا ہے کہ کیا ہونے والا ہے وہ قیاس سے کام لیتا ہے لیکن اس تذبذب سے اس کا دل دھڑکتا رہتا ہے کہ خدا جانے یہ قیاس غلط ہے یا صحیح۔ اس کے دل میں ہلکا سا خوف بھی ہوتا

ہے اور ہلکی سی امید بھی اور امید اور بیم کی اسی کیفیت سے کہانی کے اگلے سفر میں دلکشی اور دلاویزی پیدا ہوتی ہے۔ کہانی Suspense کے اضطراب انگیز لمحات سے گزر کر ایک نئے موڑ کی طرف مڑتی اور ایک نئے رخ کے طرف چلنا شروع کرتی ہے۔ کہانی آگے بڑھتی ہے اور بڑھنے والے کے تذبذب میں یقین کا ایک ہلکا سا رنگ پیدا ہوتا ہے۔ اس رنگ میں رفتہ رفتہ شوخی آتی ہے۔ قیاس میں پڑے ہوئے پردوں میں سے ایک پردہ اٹھتا ہے اور امید کی ہلکی ہلکی کرنیں خوف کے اندھیرے کو ہلکا کرتی ہیں اور پڑھنے والے کے دل میں چھپی ہوئی باتوں کے جاننے کا شوق اور تیز ہوتا ہے شوق کی یہ مہمیز قیاس اور تخیل کو ابھارتی اور انہیں یقین کی سرحدوں تک پہنچانا چاہتی ہے۔ لیکن کہانی کہنے والے کو اس کے فن کی منطق نے اس راز سے آگاہ کیا ہے کہ یقین کا رنگ اختیار کرتا ہوا تذبذب، قیاس اور تخیل کو ابھار کر یقین کی منزل تک پہنچانے کی آرزو کرنے والا شوق اور خوف کے پردوں کو چیرنے والی امید کی کرن اگر ایک خاص حد سے آگے بڑھ جانے کو کہانی کا سارا طلسم ٹوٹ جائے گا اور پڑھنے والے کے لیے اس میں بالکل کشش باقی نہیں رہے گی۔ اس لیے اس نے اپنے فن کے منصوبے میں ایک منزل اور بنائی ہے۔ یہ منزل اصطلاح میں crisis ہیجان یا بحران کی منزل کہلاتی ہے۔ کہانی یہاں پہنچتی ہے تو پڑھنے والے کے وہ تمام خوشگوار منصوبے ایکا ایکی ختم ہو کر رہ جاتے ہیں جو گمان اور قیاس کو یقین کی طرف لے جا رہے تھے۔۔۔۔ خوف اور اندیشے کو توڑنے کی جدوجہد کرنے والی کرنیں گھبرا کے پیچھے کی طرف لوٹ آتی ہیں اور واقعے کی رفتار میں جو رکاوٹ اس مرتبہ پیدا ہوتی ہے تذبذب بڑھ جاتا ہے۔ امید و بیم کی آویزش میں تیزی پیدا ہو جاتی ہے اور پڑھنے والا زیادہ بے چینی کے ساتھ یہ سوال پوچھتا ہے "ارے اب کیا ہوگا؟" یہ بے چینی کہانی کے فن کی اس منطق نے پیدا کی ہے کہ یہ بے چینی نہ ہو تو کہانی اخیر تک ہرگز نہ پڑھی جائے۔ لیکن اسی منطق نے پھر ایک ضابطہ اور بنایا ہے اور وہ ضابطہ پہلے ضابطے کی ضد ہے۔ بے چینی، خلش اور اضطراب، کہانی کا انجام جاننے کے شوق کی مختلف صورتیں ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس بے چینی، خلش اور اضطراب کی کوئی حد بھی ہے؟۔۔۔۔ یقیناً حد ہے اور اس کی پیمائش کہانی کہنے والا اپنی منطق کے پیمانے پر کرتا ہے۔ وہ بے چینی، خلش اور اضطراب کو اتنا ہرگز نہیں بڑھاتا کہ دل دھڑکتے دھڑکتے سینے سے باہر نکل آئے۔ اعصاب کے تنے اور کھنچے ہوئے تار ایک جھٹکے کے ساتھ ٹوٹ جائیں اور مایوسی سے دنیا آنکھوں میں اندھیر ہو جائے۔ اس لیے کہانی کی اس ہیجان اور بحرانی منزل تک پہنچنے میں کئی طرح کی احتیاطوں سے کام لیتا ہے۔

ان احتیاطوں میں سے پہلی احتیاط یہ ہے کہ واقعات کی رفتار اتنی دھیمی اور منظم ہو کہ پڑھنے والے کا خیال اور جذبہ پوری طرح اس رفتار کا ساتھ دے سکے۔ واقعات میں رفتہ رفتہ جو شدت یا کھنچاؤ اور تناؤ پیدا ہو رہا ہے اس کا اثر بالکل غیر محسوس ہو اور سب سے بڑی بات یہ کہ واقعات کی کڑیاں اس طرح ایک دوسرے سے ملی ہوئی ہوں کہ آنے والا واقعہ گزرے ہوئے واقعات کا لازمی نتیجہ معلوم ہو۔ پڑھنے والا crisis کی خلش، اضطراب اور بے چینی کے احساس کے باوجود یہ ہرگز نہ سوچے کہ صورت حال محض اتفاق سے یا کہانی لکھنے والے کی غیر منطقی اور غیر معقول مرضی اور پسند نے پیدا کی ہے۔

Suspense اور Crisis کہانی میں تذبذب اور اضطراب کے دو اہم مرحلے ہیں۔ یہ دو

مرحلے کہانی پڑھنے والے کے لیے کہانی کے منظر کو گوارا، دلچسپ اور روح پرور بناتے ہیں۔ یہ دونوں مرحلے شوق کو تیز اور تیز تر کرنے کے مرحلے اور بہانے ہیں۔ ان دونوں مرحلوں کے درمیان پڑھنے والے کے جذبات میں اتار چڑھاؤ اور مد و جزر کی کیفیتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ کبھی تذبذب بڑھتا ہے اور یقین اس کی جگہ لینے لگتا ہے، کبھی دل پر یاس کی تاریکی چھا جاتی ہے اور کبھی امید کی ایک کرن اس اندھیرے کو ہلکا کر دیتی ہے۔ دل ہے کہ کبھی بھنور میں پھنستا ہے اور کبھی اس میں سے نکل آتا ہے لیکن کہانی کہانی میں فرق ہے۔ بعض کہانیاں ایسی ہیں کہ ان میں تذبذب اور اضطراب کا یہ اتار چڑھاؤ بار بار پیدا ہوتا ہے۔ امید و بیم کی یہ کشمکش پیہم جاری رہتی ہے۔ یقین اور بے یقینی میں سے کبھی ایک اور کبھی دوسرے کو غلبہ حاصل ہوتا ہے اور کہانی پڑھنے والے کو کشاں کشاں اپنے ساتھ لے کر آگے بڑھتی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک مقام ایسا آتا ہے جب صبر و ضبط کی طنابیں ٹوٹنے لگتی ہیں۔ دل کی ہر دھڑکن محسوس ہوتی ہے اور آنسو آنکھوں میں تڑپ کر رہ جاتے ہیں۔۔۔۔ یہ منزل کہانی کا Climax اس کا منتہا اور نقطۂ عروج ہے کہ اس کے فوراً بعد انجام آتا ہے اور اعصاب کی کھنچن دور ہونے لگتی ہے۔ درد کی ضربیں دھیمی ہو جاتی ہیں تڑپنے والے اس دل کی ٹھنڈک بن جاتے ہیں۔ کہانی شروع کرتے وقت جس شوق کو بیدار کیا تھا اسے تسکین حاصل ہو جاتی ہے۔ کہانی کے دوران میں بار بار جو سوال پیدا ہوتے رہے تھے ان کا جواب مل جاتا ہے یہاں آ کر کہانی کی منطق قصہ گو سے سوال کرتی ہے کہ انجام نے بار بار پیدا ہونے والے سوالوں کا جو جواب دیا ہے کیا وہ زندگی کی عام اور سیدھی سادی اور فلسفی کی سلسلہ در سلسلہ مرتب اور منظم منطق کے مطابق ہے؟ کیا کہانی پڑھنے والا اس جواب سے مطمئن ہے؟ کیا وہ یہ سمجھتا ہے کہ کہانی کا طرب خیز اور غم انگیز انجام ان مقدمات کا بدیہی اور لازمی نتیجہ ہے جو کہانی لکھنے والا واقعات کے اتار چڑھاؤ کی صورت میں قائم کرتا رہا تھا؟ کہانی کا انجام یا اختتام کہانی کے سفر کی وہ آخری منزل ہے جہاں پہنچ کر مسافر پورے آرام کی نیند سونا چاہتا ہے اور یہ نیند صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ انجام کی بنیاد سچائی اور دیانت داری پر ہو۔ کہانی کے حسن میں سچائی اور دیانت داری کی کسوٹی اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ اس سے واقعات جہاں آ کر ٹھہرے ہیں اور کرداروں کو جس حالت میں دکھایا گیا ہے اس کے لیے کہانی کے گزرے ہوئے حصوں میں پورا جواز موجود ہو۔

کہانی کو ایک خاص طرح شروع کر کے قاری کو کہانی کی طرف متوجہ کرنا، اس کے ابتدائی حصے کو اتنا دلچسپ بنانا کہ پڑھنے والا تمہید کے بعد بھی شوق کے ساتھ آگے بڑھے، آگے بڑھے تو ایک ایسا مقام آئے کہ کہانی ایک جگہ رک کر کسی دوسری طرف رخ کرے اور یوں قاری کے دل میں ایک ہلکا سا تذبذب پیدا کر کے اسے اس بات کی طرف مائل کرے کہ وہ کہانی کو اور آگے پڑھے، کہانی کے اس مختصر وقفے اور اس کی رفتار کے ایک نئے رخ نے اس کے دل میں جو سوال پیدا کیا ہے وہ اس کے جواب کی جستجو میں شوق اور تذبذب کے ساتھ کہانی کے کرداروں کا ہم سفر ہو اس سفر میں امید و بیم کی جو کیفیتیں ابھرتی رہتی ہیں خوف اور اندیشے سے دل میں جو دھڑکنیں پیدا ہوتی رہتی ہیں اور اندیشے کبھی گھٹ کر اور کبھی بڑھ کر شوق کی لے میں جو اتار چڑھاؤ پیدا کرتے رہتے ہیں ان سب کو اس طرح باہم مربوط کرنا کہ ان میں سے کوئی چیز نہ بے محل معلوم ہو اور نہ غیر منطقی۔ قصہ گو کی فنکاری کے کرشمے میں یہ فن کاری ہر کہانی میں ایک نئی صورت اور نیا رنگ اختیار کر لیتی ہے اور ہر صورت اور ہر رنگ میں

جب ختم ہوتی ہے تو پڑھنے والے کو مطمئن اور مسرور کر جاتی ہے۔ کہانی کو فن کا ایک ترشا پیکر بنانے کے ساتھ ساتھ اسے منطقی حیثیت سے قابل قبول بنانے میں قصہ گو کو اس منطق سے کام لینا پڑتا ہے جو قصہ گو کی پوری شخصیت میں ڈوب کر اور رچ کر وجود میں آتی ہے محض قصہ گو کا ذہن نہیں بلکہ غور و فکر کے علاوہ احساس اور جذبے کی شدت اور تخیل کی رنگینی یہ سب چیزیں پوری طرح شیر و شکر اور ہم آہنگ ہو کر قصے کی ترتیب میں حصہ لیں تو قصہ پڑھنے والے کی فکری اور جذباتی دونوں ضرورتوں کو پورا کرتا ہے اور ذہن اور قلب دونوں کے لیے اطمینان اور سکون کی صورت پیدا ہوتی ہے۔

قصہ گو کہانی کا مواد اپنے گرد و پیش کی اندگی سے حاصل کرتا ہے۔ وہ کہانی دوسروں کے درد و غم اور راحت و مسرت کی کہانی ہوتی ہے لیکن اس جگ بیتی کو کہانی لکھنے والا جب تک آپ بیتی نہ بنائے جب تک دوسروں کے رنج و راحت کو اپنا رنج و راحت سمجھ کر انھیں اپنے اوپر طاری نہ کرے، اس وقت تک نہ کہانی میں تاثیر پیدا کر سکتا ہے اور نہ سچائی اور نہ منطق کا رنگ۔ اس لیے وہ مشاہدے کی مدد سے کہانی کا مواد جمع کرتا ہے فکر کے ذریعے اس مواد میں وسعت اور پھیلاؤ پیدا کرتا ہے اور تخیل کی مدد سے اسے ایک نئی ترتیب دیتا اور اس کے پیکر کو نظر نواز اور دل آویز بناتا ہے۔ اور اس نظر نواز اور دل آویز پیکر کی ترتیب و تشکیل میں اس کی منطق صرف جذبات کی پابند ہوتی ہے۔ اس ترتیب کا مقصد ایک خاص تاثر پیدا کرنا ہے اور تاثر، فراہم کیے ہوئے اجزاء کو ایک نئے انداز سے جوڑ کر پیدا ہوتا ہے۔ اس نئے انداز سے بنائے ہوئے پیکر میں کیا چیز کام کی ہے اور کیا چیز کام کی نہیں، اس کا فیصلہ اس لیے ضروری ہے کہ حسن کی کشش کا تمام تر انحصار صحیح تناسب ہی پر ہے اور اس بات کا فیصلہ اس منطق کی مدد سے ہوتا ہے جو دماغ کی نہیں قلب و نظر کی پیدا کی ہوئی ہے، فکر کی نہیں جذبے اور تخیل کی ساختہ پرداختہ ہے۔ یہ منطق جمع کیے ہوئے مواد میں سے کچھ کے برتنے اور کچھ کے چھوڑ دینے کے اصول پر کاربند ہوتی ہے اور ہر کہانی میں ترک و اختیار کے اس عمل کی نوعیت جداگانہ اور منفرد ہوتی ہے۔

کہانی کو آغاز سے انجام تک پہنچانے تک کہانی کہنے والا اسے تھیم Suspense اور Crisis کے جن مرحلوں سے گزارتا چلتا ہے ان میں بعض موقعے ایسے آجاتے ہیں کہ اگر وہ کہانی میں باقی رہ جائیں تو فن کی ساری منطق کا شیرازہ بکھر کر رہ جائے اور وہ اثر جو آہستہ آہستہ ابھرتا اور ایک دھیمی اور منظم رفتار سے تکمیل تک پہنچتا ہے تاثیر کے لیے تڑپتا تملاتا رہ جائے۔ اس لیے کہانی لکھنے والے کو راستہ میں آنے والی ان رکاوٹوں کو دور کرنا پڑتا ہے۔ اس اس طرح دور کرنا پڑتا ہے کہ اس کے سوا کسی اور کو ان کے وجود کا احساس تک نہ ہو۔ اس بات کا ایک پہلو اور بھی ہے جو ایک لحاظ سے تو زمانے کی منطق کا ساتھ دیتا ہے اور ایک دوسرے لحاظ سے عام منطق کو ٹھکرا کر فن کی منطق کو اپناتا ہے۔ کہانی لکھنے والا اپنی کہانی کو شروع سے آخر تک دلچسپ بنانے، اس کی دلچسپی کو قائم رکھنے اور بڑھانے کو اپنا فنی منصب جانتا ہے اور اس لیے آغاز سے انجام تک پورے سفر کا منصوبہ تیار کرتا ہے۔ یہ منصوبہ گویا ایک طرح کا خاکہ ہوتا ہے کہ اس میں رنگ بھر دیے جائیں تو کہانی مکمل ہو جائے۔ یا ایک ڈھانچہ ہوتا ہے کہ اس بنیاد پر کہانی کی پوری عمارت کھڑی ہوتی ہے۔ یہ بات منطق کے عین مطابق ہے۔ لیکن فن کی منطق اور کہانی کی منطق کا مطالبہ یہ ہے کہ جب کہانی کا نقش مکمل ہو جائے یا اس کی عمارت بن کر تیار ہو جائے تو پڑھنے والے کو یہ شبہ

بھی نہیں ہونا چاہیے کہ کہانی کا جو نقش یا اس کی جو مکمل عمارت اس کے سامنے ہے اس کے پیچھے کوئی خاکہ اور ڈھانچہ بھی تھا۔ کہانی لکھنے والا اگر صرف پہلی منطق کو مانے اور دوسرے کی طرف سے روگردانی کرے تو اس کے فن کا سارا سودا خسارے کا سودا بن جاتا ہے اور اچھا فن کار چونکہ اپنے سودے میں خسارہ اٹھانے کا قائل نہیں اس لیے وہ پہلی منطق کی پابندی کرنے سے بھی زیادہ دوسری منطق کے اشاروں پر چلتا ہے اور نقصان اٹھانے کی جگہ نفع کماتا ہے اور یہ نفع ہے قاری کی خوشنودی اس کی تسکین، اطمینان اور منطقی آسودگی۔

کہانی کے فن یا اس موقع پر یوں سمجھ لیجیے کہ کہانی کی منطق اپنے رسیا سے دو مطالبے اور کرتی ہے اور مطالبے کرنے میں اس کی پروا نہیں کرتی کہ اہل منطق اس پر ہنسیں گے۔ ایک بات جو شاید کان میں کہنے کی ہے، یہ ہے کہ کہانی میں اہم لمحوں سے زیادہ اہم اور نازک وہ لمحے ہیں جو اہم نہیں معلوم ہوتے۔ یہ لمحے ہیں جن کی آڑ میں فن چھپا ہوا ہے۔ ان لمحوں کی اہمیت اور نزاکت کو پہچاننے والا فن کار ہی بڑا فن کار ہے۔ بڑا اس لیے کہ کامیاب وہی ہے۔ دوسروں کے لیے گرویدگی کا سرمایہ وہی مہیا کرتا ہے، اور ان کی نظر اسی طرف رہتی ہے جدھر افسانہ نگار چاہتا ہے کہ وہ رہے۔ دوسرا مطالبہ اس مطالبے سے بڑا بھی ہے اور زیادہ اہم بھی۔ ہر کہانی کسی نہ کسی مقصد سے لکھی جاتی ہے۔ ہر کہانی کا ایک موضوع ہوتا ہے اور کہانی کہنے والا اسے آہستہ آہستہ نمایاں کرتا اور ایک موثر انجام تک پہنچاتا ہے۔ کہانی ختم کر چکنے کے بعد اگر کہانی پڑھنے والے کے دل پر اس موضوع کی اہمیت نقش کی طرح بیٹھ نہیں گئی تو کہانی ناکام رہی۔ کہانی لکھنے والے کے لیے اس احساس میں سخت اذیت ہے۔ کہانی کی زبان سے کہانی لکھنے والا جو بات کہلوانا چاہتا تھا اگر کہانی وہ بات کہے بغیر رخصت ہو گئی یا چلتے چلتے کوئی اور بات کہہ کر غائب ہو گئی تو فن کار کا سارا فن نقصان کے کھاتے میں چلا گیا۔ اس اذیت سے بچنے کے لیے کبھی کبھی قصہ گو یہ کرتا ہے کہ وہ کہانی کے ہر مرحلے پر اپنے موضوع اور مقصد کو یاد رکھے اور قاری کو بار بار اس کا احساس دلاتا رہے۔ یہ بات بڑی معقول اور منطق کے ضابطوں کے عین مطابق ہے لیکن یہ معقولیت اور منطق کے ضابطے کی یہ پابندی کہانی کی منطق کے خلاف ہے، کہانی کی انوکھی منطق کہانی لکھنے والے سے یہ کہتی ہے کہ کہانی شروع کرنے سے پہلے اچھی طرح سوچ لو کہ تمہاری کہانی کا موضوع کیا ہے۔ کہانی کا خاکہ یا ڈھانچہ تیار کرتے وقت اس موضوع کو کہانی کے ایک ایک خط اور ایک ایک گوشے کے ساتھ پیوست کر دو لیکن کہانی لکھنا شروع کرو تو یہ بات بالکل بھول جاؤ کہ تمہاری کہانی کا موضوع کیا ہے۔ کہانی لکھنے والے نے کہانی کا منصوبہ بناتے وقت فکر و خیال کے سارے مرحلوں پر اگر اپنے موضوع کو سامنے رکھا ہے تو کہانی لکھتے وقت اسے ذہن میں رکھنا نہ صرف یہ کہ غیر ضروری ہے بلکہ فن کے نقطۂ نظر سے مضر بھی۔ اس طرح کی کہانی میں لچک باقی نہیں رہتی اور ذرا سے کھنچاؤ یا تناؤ سے بھی تاثیر کے رشتے ٹوٹ جاتے ہیں اور اس لیے اس نازک مرحلے پر بھی کہانی کہنے والے کو زندگی کی منطق سے رشتہ توڑ کر کہانی کی منطق سے رشتہ جوڑنا پڑتا ہے اور حقیقت میں فن کار کے لیے یہ رشتہ دوسرے رشتے سے زیادہ اہم ہے اور اس رشتے کو اہم سمجھنے والے کے سامنے اس منطق کے بعض ایسے ضابطے ہیں کہ جنھیں کسی قیمت پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

کہانی کی اس منطق کا خلاصہ یہ ہے کہ اس کی بنیاد دلچسپی پر ہو، اس لیے بعض اوقات جو کچھ منطق کی نظر

میں بے معنی اور مضحکہ خیز ہے یہاں با معنی بھی ہے اور اہم بھی۔ یہ منطق دلچسپی پیدا کرتی ہے اسے قائم رکھتی ہے، اسے بڑھاتی ہے اور کہانی ختم کرنے کے بعد بھی جاری رکھتی ہے۔ اس منطق کا کام شوق کو بیدار کرنا اور اسے زیادہ سے زیادہ اکسانا اور اسے تسکین پہنچانا ہے۔ یہ منطق معقولیت اور نفسیاتی احساس کی پابند ہو کر بھی کبھی کبھی اس سے منہ موڑ لیتی ہے۔ یہ منطق ذہن کو منطق کی طرف سے ہٹا کر خیال اور جذبے کی طرف لے جاتی ہے اور یہ کام اس ہوشیاری اور چابکدستی سے انجام دیتی ہے کہ ذہن کو منطق سے دور ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا ہے۔ یہ منطق فلسفیانہ منطق کو محترم سمجھنے کے باوجود سر اطاعت صرف اسی منطق کے سامنے خم کرتی ہے جو پہلی منطق سے بلند تر اور نازک تر بھی ہے اور زیادہ موثر بھی۔ اس منطق کا نام فن کی دنیا میں "شاعرانہ منطق" ہے اور کہانی کہنے والا گھوم پھر کر اسی منطق کے پاس آتا اور اسی سے مشورے طلب کرتا اور اسی کے دیے ہوئے مشوروں پر عمل کرتا ہے۔

کہانی اور معاشرے کی اصلاح

سید وقار عظیم

غلطی کرنا انسان کی فطرت ہے، جو خطا نہیں کرتا وہ انسان نہیں۔ انسان کے فکر و عمل پر ازل سے اس کا سایہ ہے۔ انسان ہونے اور غلطی کرنے میں ایسا رشتہ ہے جو ابتدائے آفرینش سے قائم ہے بلکہ سچ پوچھیے تو اس کا سلسلہ اس وقت سے شروع ہوا کہ پہلے انسان نے دنیا میں قدم بھی نہیں رکھا تھا۔ جنت میں انسان سے جو پہلی غلطی سرزد ہوئی اس کے پیچھے خدا کی مصلحت اور مرضی شامل تھی اور وہی مصلحت اور مرضی آج تک اسی طرح انسان کے ہر قدم کی رہنما ہے۔ آج بھی ہم عجیب الخلقت اور مافوق الفطرت اسے کہیں گے جو غلطیاں نہ کرتا ہو یا غلطیاں نہ کرنے پر قدرت رکھتا ہو۔ جن، پری، دیو اور فرشتے اسی لحاظ سے انسان سے مختلف ہیں کہ ان سے ایسے افعال سرزد ہوتے ہیں جو بعض اوقات ان خامیوں اور کوتاہیوں سے خالی ہوتے ہیں جو انسان کے ہر عمل میں جاری و ساری ہے۔ غلطی کرنے کے اسی امتیاز نے انسان کو اشرف المخلوقات ٹھہرایا ہے۔

انسان اشرف المخلوقات ہے اس کے باوجود غلطیوں اور گناہوں کا مرتکب ہوتا ہے اسی لیے ہم بہ حیثیت انسان جب کسی دوسرے انسان کو غلطی کرتے دیکھتے ہیں تو ہمیں اس پر حیرت نہیں ہوتی اس لیے ہم ان غلطیوں کو زندگی کا ایک معمول سمجھ کر ان کی طرف دھیان دینا بھی ضروری نہیں سمجھتے۔ لیکن دوسرے کو غلطی کرتے دیکھ کر اس کی طرف دھیان نہ دینے کا رویہ عموماً اس وقت اختیار کرتے ہیں جب انسان کی غلطی اس کی ذات تک محدود رہتی ہے اور اس کا اثر دوسرے کی ذات پر یا انسان کی اجتماعی زندگی پر نہیں پڑتا۔ اسی لیے گناہ چھپ کر کیے جاتے ہیں اور جب چھپ کر کیے جاتے ہیں تو ان کی طرف سے آنکھیں بند کر لینے کو مصلحت سمجھا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف اگر انسان کوئی ایسی غلطی کرے یا اس سے بھی بڑھ کر اگر ایسا گناہ سرزد ہو جس کا اثر دوسروں پر پڑے تو لوگ اسے اہمیت دیتے ہیں، اسے برا کہتے ہیں، غلطی کرنے والے کے لیے سزائیں تجویز کی جاتی ہیں اور کوشش کی جاتی ہے کہ آئندہ اس طرح لوگ اس طرح کی غلطی نہ کریں یا ایسی صورتیں پیدا ہوں کہ آئندہ اس طرح کی برائی نہ ہو یا عام طور سے اسے کرنے والے کو برا سمجھا جائے اور یوں گویا برائی کا سدباب اور اس کی اصلاح ہو۔ انسان کی زندگی کی داستان مختلف وسائل سے جس حد تک ہم تک پہنچی ہے ان میں سب سے زیادہ ذکر انسان کی ان فتح مندیوں کا ہے جو وہ زندگی کے مختلف شعبوں میں حاصل کرتا رہا ہے۔ اپنے آپ کو اپنے ماحول کا سردار بنانے اور اس ماحول کو اپنے مقاصد کے سانچے میں ڈھالنے کے لیے انسان نے پیہم جو کوششیں کیں اور جن کا سلسلہ آج تک جاری ہے زندگی کی پوری داستان میں انھیں کوششوں اور کامیابیوں کے ذکر کو سب سے پہلا مقام دیا گیا ہے لیکن انسان نے یہ کوشش کرتے ہوئے اور کامرانیوں سے ہم کنار ہوتے ہوئے بھی ایسی غلطیاں کی ہیں کہ اس کی داستان کے صفحات پر جا

بجا ان کی سیاہی چمکتی دکھائی دیتی ہے۔ یوں گویا یہ غلطیاں اس کی داستان حیات کا دوسرا اہم موضوع ہیں۔

انسان کی تمدنی اور معاشرتی زندگی میں اس کی کمزوریوں اور کوتاہیوں نے جو طرح طرح کی صورتیں اختیار کی ہیں ان کا ایک لازمی نتیجہ یہ ہوا ہے کہ انسان نے برائی کو برائی کہنے اور اس سے بھی زیادہ برائی کیا مداوا تلاش کرنے یا بعض غیر معمولی صورتوں میں اس کی بیخ کنی کرنے کو اپنا مستقل شغل بنایا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ برائی کی بیخ کنی کرنا اس کا علاج نہیں۔ اصل علاج یہ ہے کہ برائی کی اصلاح کی جائے اور اس طرح کی جائے کہ برائی کرنے والا بری عادت کو برا سمجھنے، کا عادی بنے اور کوشش کرے کہ آئندہ اپنے دامن کو اس غلطی یا گناہ کے داغ سے محفوظ رکھے۔ جس منطق نے انسان کو یہ بات سکھائی کہ جب وہ کسی چیز کو برا سمجھے تو اس کی اصلاح کی کوشش کرے اسی منطق کا تقاضا یہ بھی ہے کہ وہ یہ سوچے کہ اصلاح کن کن طریقوں سے کی جاسکتی ہے۔ ان طریقوں میں سخت سے سخت سزائیں دینے یا لوگوں کو دار پر چڑھانے کے طریقے سے لے کر نرمی اور محبت سے نصیحت کرنے تک نہ جانے کتنے طریقے ہیں جن سے انسان اصلاح کا کام لیتا رہا ہے لیکن معاشرتی زندگی میں جس طریقے سے سب سے زیادہ کام لیا گیا ہے وہ کہانی کہہ کر اصلاح کرنے کا طریقہ ہے۔ کہانی میں برائی کو برائی سے بھی زیادہ برا اور اچھائی کو اچھائی سے بھی زیادہ اچھا کر کے دکھانے کی جو صلاحیت اور استعداد ہے اس کا اثر یہ ہے کہ وہ سننے اور پڑھنے والے کے ذہن کو فوراً، متاثر کرتی ہے اور بعض صورتوں میں یہ تاثر دیرپا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسانی زندگی کے ہر دور میں اس سے اصلاح کے کام میں بہت مدد لی گئی ہے۔

کہانی میں بچے، بوڑھے، جوان، ادھیڑ، عورت، مرد، دانا اور نادان سب دلچسپی، کشش اور تاثیر محسوس کرتے ہیں، اس لیے اصلاح کی خدامت جس کے حصے میں بھی آئی ہے اس نے اپنے اپنے انداز میں اور اور اپنے اپنے طریق پر اسے اپنی مقصد برآری کے لیے استعمال کیا ہے۔ انسان نے جانوروں کی چھوٹی چھوٹی کہانیاں اسی مقصد سے لکھیں ''پنچ تنتر'' کے بے شمار چھوٹے چھوٹے قصے اسی مقصد کے لیے لکھے گئے اور اس سے آگے چل کر خیالی کہانیاں اور طویل داستانیں دلچسپی کا سامان فراہم کرنے کے علاوہ اسی خاص مقصد کے پیش نظر لکھی گئیں اور یوں چڑیا چڑے کی سادہ و معصوم کہانی سے لے کر موجودہ دور کی انتہا درجے کی پیچیدہ نفسیاتی کہانی تک۔ کہانی کی نہ جانے کتنی قسمیں ہیں اور ان سطحوں پر رہ کر کہانی کہنے اور لکھنے والوں نے اپنی اپنی پسند اور مزاج کے مطابق جب انھیں اپنے مشاہدے، خیال اور فکر کے گوناگوں سانچوں میں ڈھالا ہے تو کہانی نے اتنے روپ اختیار کیے ہیں کہ ان کی گنتی و شمار ممکن نہیں۔

یہ مختلف رنگ روپ کی ان گنت اور بے شمار کہانیاں ان سب کا موثر آلہ کار ہیں جنھیں کسی نہ کسی انداز میں اصلاح کا فریضہ انجام دینا پڑا ہے۔ پیغمبر اور ولی بھی ان سے کام لیتے ہیں، سیاست کے نظاموں کو بنانے اور چلانے والے بھی انھیں اظہار خیال کا ذریعہ بناتے ہیں اور معلم، واعظ اور خطیب بھی جا بجا انھیں کی مدد سے دوسروں کو ہم خیال اور ہموا بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور غور سے دیکھیے تو یہ بات تردید کے خوف کے بغیر کہی جاسکتی ہے کہ ان میں سے ہر ایک نے جب کوئی کہانی برمحل سنائی ہے اور اچھے انداز سے سنائی ہے تو وہ ان کے مقصد کے حصول میں ان کی معین و مددگار ثابت ہوئی ہے۔ ان سے بھی بڑھ کر وہ تمام صحیفے جنھیں ہم اپنے اپنے عقیدے کے

مطابق خدا اور دیوتاؤں کا کلام اور پیغام کہتے ہیں کہانیوں سے بھرے پڑے ہیں۔ ان تمام صحیفوں میں بلا امتیاز کہانیوں کو تعلیم و تبلیغ کا ذریعہ بھی بنایا گیا ہے اور تنبیہ و اصلاح کا بھی۔ یہ دینی صحیفے قوموں کو گزری ہوئی قوموں کے واقعات سنا کر یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ بعض اسباب ہمیشہ بعض نتائج پیدا کرتے ہیں اور اس لیے اگر کوئی قوم بعض برے نتائج سے محفوظ رہنا چاہتی ہے تو اسے بعض اسباب سے بچنا چاہیے۔ واقعات بیان کرنے میں جو منطق ہے وہی کہانی کو ایک موثر اور دل نشین چیز بناتی ہے اور اس لیے سننے والوں کو اپنی طرف کھینچتی اور ہر ایک کے دل میں تاثیر اور یقین کا بیج بوتی ہے۔

کہانی خواہ چڑیا چڑے کی ہو، خواہ کچھوے اور خرگوش کی، خواہ جن پری اور دیو کی، خواہ حاتم طائی اور خواجہ سگ پرست کی یا ان سے الگ ہٹ کر تاریخ کے کسی سورما، سہراب، رستم، رام، بھیمسن، ارجن اور امیر حمزہ کی، ہمیں یہی بتاتی ہے کہ بعض نتیجے بعض اسباب کا لازمی اثر ہوتے ہیں۔ سبب، نتیجے اور اثر کی ان کڑیوں کو جب بھی ملا کر دیکھیے یہی بات سامنے آتی ہے کہ بدی کا انجام برا اور نیکی کا انجام پسندیدہ ہے اور جب یہ بات سامنے آتی ہے کہ بدی کا انجام برا اور نیکی کا انعام پسندیدہ ہے اور جب یہ بات سامنے آتی ہے تو آدمی کے دل میں خود بخود نیک خیال اور نیک ارادے جگہ پاتے ہیں۔ وہ برائی کو ترک اور اچھائی کو اختیار کرتا اور نیک خیال اور نیک ارادے کو نیک عمل کی صورت دیتا ہے اور یوں معاشرتی زندگی میں اصلاح کی صورت پیدا ہوتی ہے۔

مختصر یہ کہ کہانی کی وہ منطق جو فلسفیانہ منطق سے بالکل مختلف ہوتی ہے اسے محراب و منبر، مدرسہ و خانقاہ، قصر و بارگاہ تک پہنچاتی اور ہر ایک کی نظر میں پسندیدہ اور محبوب بناتی ہے۔ بالکل یہی صورت ادب و شاعری کی دنیا میں بھی ہے۔ انسان نے اپنی تہذیبی زندگی میں شعر و ادب سے اظہار و ابلاغ کا کام لیا ہے، اپنے دل کی بات دوسروں تک پہنچائی ہے اور اس طرح پہنچائی ہے کہ سننے والے کو وہ اپنے دل کی بات معلوم ہوتی ہے۔ کبھی اسی ادب نے داخلی زندگی سے زیادہ خارجی زندگی کی مصوری کا اہم منصب ادا کیا ہے اور اس طرح ادب کے ذریعے مشاهدات اور واردات کا وسیع سرمایہ ایک نسل سے دوسری نسل اور دوسری سے تیسری تک منتقل ہوتا رہا ہے (اور ہوتا رہے گا) لیکن اپنے مشاہدات اور واردات کو دوسروں تک پہنچانے بلکہ دوسرے زمانوں تک پہنچانے کے لیے انسان نے ادب کے جتنے اصناف وضع کیے ہیں ان میں سب سے زیادہ مقبول کہانی ہی ہے۔ خواہ وہ داستان ہو، خواہ ناول، خواہ تمثیل اور خواہ افسانہ۔ اس کی ایک وجہ اور بہت سے اسباب کے علاوہ، کہانی کی وہی منطق ہے جسے ذہن بھی قبول کرتا ہے اور جو دل میں بھی گھر بناتی ہے اور اس لیے کہانی سے اصلاح کا جو کام ادب نے لیا ہے وہ نہ دینی اور سیاسی رہنما لے سکے ہیں، نہ معلم، واعظ اور خطیب۔

دنیا کے ادب کی تاریخ شاہد ہے، اور اس شہادت کو آج کی حد درجہ ترقی یافتہ دنیا بھی نہیں جھٹلا سکتی کہ کہانی (اور خاص کر وہ کہانی جو ادیب ہمیں اور آپ کو سناتا ہے) اصلاح کا بڑا دل نشین اور اس لیے بڑا موثر طریقہ ہے اس لیے کہ اصلاح کے اس طریقے کی منطق واعظ، مبلغ، معلم اور سیاست دان کی منطق سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ یہ منطق ہر دوسرے مصلح کے برخلاف اصلاح کی ضرورتوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے اور اس کے تقاضوں پر زور دیتے ہوئے بھی انھیں فن کے مطالبات پر غالب نہیں آنے دیتی۔ بدیہی طور پر اصلاح کی ضرورت اور تقاضا

یہ ہے کہ بات اس طرح کی جائے کہ سننے والے پر پوری طرح واضح ہو جائے کہ بعض اسباب لازمی طور پر کیا نتیجہ پیدا کرتے ہیں۔ اصلاح کا منصب اسی بات پر زور دیتا ہے کہ جو کچھ کہا جائے اس میں ابہام نہیں ہونا چاہیے، اس لیے کہ ابہام کی موجودگی میں سننے والوں کے لیے ہمیشہ یہ گنجائش رہتی ہے کہ وہ سنی ہوئی بات کی جو توجیہہ یا تاویل چاہیں کر لیں اور سننے والا بات کی جو توجیہہ یا تاویل کرتا ہے وہ ضروری نہیں کہ کہنے والے کے خیال اور مقصد سے مناسبت، مطابقت اور ہم آہنگی رکھتی ہو۔ اس لیے احتیاط کا تقاضا یہ ہے کہ بات ابہام سے خالی اور صاف، صریح اور دوٹوک ہو۔ معلم، واعظ اور مبلغ کے نقطۂ نظر سے یہی انداز سب سے زیادہ مناسب ہے۔ وہ سننے والے سے بانگ دہل یہ کہتے ہیں اور کہنا ضروری سمجھتے ہیں کہ دیکھو فلاں فلاں اسباب سے فلاں فلاں نتیجے پائیدار ہوتے ہیں۔ اگر تم ان نتیجوں سے یا ان نتیجوں کے پیدا کیے ہوئے انجام اور اثر سے محفوظ رہنا چاہتے ہو تو ان اسباب کے قریب نہ جاؤ۔ وہ اسباب بھی خود بیان کرتے ہیں اور ان سے نتیجہ بھی خود نکالتے ہیں اور نتیجہ نکال چکنے کے بعد اس کا اعلان اس انداز سے کرتے ہیں کہ سننے والے کے دل پر کبھی کبھی چوٹ لگتی ہے، کبھی وہ اعلان کے اس انداز سے جھنجھلاتا ہے اور کبھی اس بات پر خفا ہوتا ہے کہ اصلاح کو عزیز رکھنے والے نے اس کی ذہانت پر ذرا بھی بھروسا نہیں کیا اور بات اسی اونچی سطح پر بیٹھ کر کی ہے کہ اس میں اپنی برتری اور مخاطب کی کمتری اور بعض صورتوں میں تحقیر کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ ادیب بھی اصلاح کی اس ضرورت کو سمجھتا اور اس کے اہم تقاضیت کو پوری طرح محسوس کرتا ہے لیکن وہ اس ضرورت اور تقاضے پر فن کے تقاضوں کو بھینٹ چڑھانا اپنے منصب کے منافی جانتا ہے اور اس لیے اس کی روش ہر دوسرے اصلاح پسند سے مختلف ہوتی ہے۔

اصلاح کی جس روش پر کہانی کہنے والا ادیب چلتا ہے وہ بزرگی کی نہیں دوست داری کی روش ہے، برتری کی نہیں ہم سری کی روش ہے اور منطق کی روشن ہوتے ہوئے بھی تخیل کی رنگینی اور جذبے کے گداز کی روش ہے۔ اچھا قصہ گو یا افسانہ نگار جب کہانی کو اصلاح معاشرت کا ذریعہ بناتا ہے تو سامع یا قاری کو ایک کمتر درجے کی مخلوق سمجھنے بغیر، اس کی ذہانت اور ذکاوت پر پورا بھروسا کر کے، ایجاز اور اختصار سے کام لیتا ہے اور سننے اور پڑھنے والوں کو خود نتیجے اخذ کرنے، ادھورے نقش کو مکمل کرتے یا سادے خاکے میں رنگ بھرنے کا موقع دیتا ہے اور یوں اسے اپنی فنی تخلیق میں اپنا شریک بنا کر اس کے لیے مسرت و انبساط کا سرمایہ مہیا کرتا ہے۔

کہانی بنیادی طور پر دلچسپی کی چیز ہے اور اس کی دوسری خصوصیتیں اس بنیادی خصوصیت کی تابع ہیں۔ چنانچہ اس کی اسی خصوصیت کی بنا پر اس سے ہر زمانے میں اصلاحی مقصد کے ایک موثر آلے اور وسیلے کا کام لیا گیا ہے۔ لیکن اصلاح کی طرف قدم بڑھانے والوں نے اصلاح کی دھن اور لگن میں عموماً اس حقیقت کی طرف سے آنکھیں بند کر رکھی ہیں کہ جب وہ کسی سے مخاطب ہوں تو واعظ کا ناصحانہ انداز اختیار کرنے کے بجائے دوست کے مشفقانہ لہجے سے مدد لیں۔ اصلاح کے دوسرے علم برداروں کے خلاف قصہ گو نے ہمیشہ پند و وعظ کے خشک اور بے مزہ راستے پر چلنے سے گریز کیا ہے اور جہاں وہ ایسا نہیں کر سکا یا جہاں اس نے اپنا بے تکلف لباس اتار کر واعظ کا ہر تقدس خلعت زیب تن کرنے کو ترجیح دی ہے وہاں اس کی بات کی تائید میں کمی آ گئی ہے اور اسی لیے ہر دور میں اس بات پر زور دیا گیا ہے، اور آج پہلے سے بھی زیادہ زور دیا جا رہا ہے کہ معاشرے کا ایک حساس فرد ہونے کے

حیثیت سے قصہ گو میں بھی اصلاح کی خواہش کا ہونا لازمی ہے اور اس لحاظ سے وہ ایک طرح کا معلم اور مصلح ہے لیکن ایسا مصلح اور معلم جو صاحب فن بھی ہے اور اس کا یہی صاحب فن ہونا اسے اعلیٰ درجے کا معلم اور مصلح بناتا ہے اس لیے کہ اسے فن نے زبان کی جو شیرینی، لہجے کی جو دل نشینی، خیال کی جو رنگینی اور جذبے کا جو سوز و گداز عطا کیا ہے اس سے وہ واعظ محروم ہے جو اپنے پند و وعظ پر کسی طرح کا پردہ ڈالنے کو اپنے فنی منصب کی توہین سمجھتا ہے۔

کہانی اور حسن بیان

سید وقار عظیم

کہانی عجب چیز ہے کہ اس کے کہنے کو بہت آسان بھی کہا گیا ہے اور بہت مشکل بھی۔ آسان تو یوں کہ کہانی انسانی زندگی کے اس عہد کی پیداوار اور اس دور کی یادگار ہے جب انسان کا ہر عمل تکلف سے پاک اور تصنع سے نا آشنا تھا اور مشکل یوں کہ انسان نے کہانی کہتے کہتے کہنے کے انداز میں اتنے ہنر پیدا کیے ہیں اور اسے ایسے تکلف کی چیز بنا دیا ہے کہ جو اس تکلف کے رموز و اسرار سے یا اس کے فن سے واقف و آشنا نہیں اسے فن بارگاہ سے حسن و تاثیر کی سند عطا نہیں ہوتی۔ کہانی ارتقا کی ان گنت منزلیں طے کرتی ہوئی اب ایسے مقام پر پہنچی ہے کہ اس کے کہنے کی ہزار قسمیں اور ہزار طریقے ہیں اور ہر طریقہ، قسم اور اسلوب دوسرے سے زیادہ لطیف اور نازک اور اسی لیے اس کی پرکھ کی کوئی ایسی کسوٹی بنانا اور کوئی ایسا معیار مقرر کرنا جسے اچھے اور برے کی تمیز کا یقینی وسیلہ کہا جا سکے ،دشوار اور بعضوں کے نزدیک ناممکن ہے۔ پرکھ کی کسوٹیاں بنائی گئی ہیں، فرق و امتیاز کے معیار مقرر کیے گئے ہیں اور قدر و قیمت کے اندازے کی میزانیں وضع کی گئی ہیں لیکن بالآخر معیار مقرر کرنے والوں اور میزانیں وضع کرنے والوں نے بے بس ہو کر یہ بھی کہا ہے کہ کہانی فن سے بھرپور بھی ہے اور فن سے خالی بھی یا حکیم مغرب کی زبان میں Artful بھی ہے اور Artless بھی۔ لیکن ایک چیز ہے جو فن کے اس ہونے اور نہ ہونے میں یکساں موجود ہے اور وہ ہے کہانی کہنے کا ایسا انداز اور ایسا طریقہ جو سننے والے کو اپنی طرف کھینچے اور پھر کسی اور طرف نہ جانے دے۔ اسی چیز کا نام حسن بیان ہے کہ جب کہانی کہنے ولا اس سے کام لیتا ہے تو جو کوئی اس کہانی کو سنتا ہے اس کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور متوجہ ہو کر پھر کسی اور کی بات پر کان نہیں دھرتا۔ کہانی کی پوری تاریخ اور داستان میں بے شمار کردار ایسے گزرے ہیں جو حسن بیان کے اس رمز کے شناسا تھے۔ لقمان کو یہ گر آتا تھا۔ گھر کی بڑی بوڑھیاں، جن کا اب صرف نام ہی نام باقی رہ گیا ہے اس گر سے پوری طرح واقف تھیں اور ہمارا داستان گو جو گھنٹوں ان دیکھی دنیاؤں کی کہانیاں سناتا تھا اور یوں سناتا تھا کہ سننے والے اپنی بستیاں چھوڑ کر اس کے لفظوں کے طلسم کے سہارے خیال کی بستیاں بساتے تھے، اس ہنر میں طاق تھا۔ ان سب کی کہی ہوئی کہانیوں میں سننے والوں کے لیے جو کشش تھی وہ حقیقت میں اسی حسن بیان کا کرشمہ تھا۔ ان سب کہانی کہنے والوں کی کہانیاں اکثر خیالی دنیا کی کہانیاں ہوتی تھیں۔ طلسم و اسرار کی کہانیاں، جنوں پریوں اور کوہ قاف کی سرزمینوں کی کہانیاں، انسان سے الگ ہٹ کر حیوانوں کی کہانیاں۔ ان سب کہانیوں میں ذاتی تجربے کو بہت کم دخل ہوتا تھا، لیکن سننے والا جب انھیں سنتا ان پر یقین کرتا اور ان کی سچائی پر آمنا و صدقنا کہتا۔ ان کہانیوں کا یہ طلسمی حسن اور یہ سحر انگیز تاثیر لفظوں کے حسن کی کی بدولت ہے۔ یہی لفظ ہیں جنھوں نے ان کہانیوں میں رنگ بھی بھرا ہے اور نغمے کا جادو بھی، اور یہی حسن بیان ہے۔

بیان کا یہی حسن ہے جس نے لقمان اور سعدی کو، چیخوف اور ٹالسٹائی کو، فلابیر اور موپساں کو، گوگے، ڈکنز اور جوائس کو، میرامن اور نذیر احمد کو ہمیشہ کے لیے زندہ کیا ہے۔ ان کہانی کہنے والوں نے اس وقت کہ جب

کہانی اور فن کے درمیان کوئی رشتہ قائم نہیں ہوا تھا اور اس وقت کہ اس کا ایک ایک لفظ فن کی میزان میں تلتا ہے، حسن بیان کو اچھی کہانی کا سب سے بڑا رمز اور نکتہ جانا۔ یہی رمز اور یہی راز ہے جس کے سمجھنے والے کہانی کو زندہ رکھنے اور اسے زندگی کی حقیقتوں سے بڑی حقیقت بتانے کی خدمت انجام دے رہے ہیں۔ لیکن اس خدمت کا حق سچ پوچھیے تو اسی وقت پورا ہوتا ہے جب کہانی لکھنے والا کہانی شروع کرنے سے اس کے ختم کرنے تک اس نکتے کو فراموش نہ کرے کہ اس نے اگر کسی جگہ بھی حسن بیان کا رشتہ ہاتھ سے دیا تو کہانی کی تاثیر کم ہو جائے گی۔

کہانی بھی دوسرے فنون کی طرح یا ادب کے دوسرے اصناف کی طرح ایک ایسا فن، ایک ایسی صنف اور ایک ایسا کل ہے جو بہت سے اجزا سے مل کر وجود میں آتا ہے۔ ان اجزا میں سے ہر ایک کی اپنی اپنی ایک حیثیت اور اہمیت ہے لیکن یہ حیثیت اور اہمیت اس حیثیت کی تابع ہے جو اس کل کو ایک فنی تخلیق کے اعتبار سے حاصل ہے۔ کہانی کے اس فنی کال یا وحدت کا تجزیہ کیا جائے اور اس عناصر کی جستجو کی جائے جنھوں نے اسے ایک موثر فنی وحدت بنایا ہے تو اس کی تمہید سے لے کر خاتمے تک یا اس کے ابتدائی فقرے سے آخری جملے تک درمیان میں بہت سے مرحلے آتے ہیں اور انھیں فنی نقطہ نظر سے مختلف اصطلاحی نام دیے گئے ہیں۔ کہانی کی تمہید اس کا وہ واضح نقطہ جہاں کہانی کا مقصد ہمارے سامنے آتا ہے اور اس نقطے پر آ کر کہانی ایک خاص رخ کی طرف چلنا شروع کرتی ہے اور اس رخ پر چلتے ہوئے اپنی منزل مقصود یا انجام تک پہنچنے سے پہلے کتنے ہی اتار چڑھاؤ، ہیجان و اضطراب اس کے راستے میں آتے ہیں۔ ان سب مرحلوں میں گزرتے ہوئے کہانی کہنے والے کو حسب ضرورت پلاٹ کی فنی اور موثر ترتیب اور سیرت کشی کے مختلف تقاضوں کو پورا کرنے کے علاوہ واقعات کے بیان اور مناظر کی مصوری میں بنانے اور اسے قائم کرنے کی طرف بھی دھیان رکھنا پڑتا ہے اور جب کہیں جا کر کہانی موثر اور دل نشین وحدت بنتی ہے۔ غرض تمہید سے خاتمے تک کہانی کہنے والے کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ کہانی سننے یا پڑھنے والے کو اس طرح اپنی طرف متوجہ رکھے اور اس کا دھیان کسی اور طرف نہ جائے۔ اس مقصد کے حصول کا سب سے موثر بلکہ واحد ذریعہ حسن بیان ہے۔ کہانی کہنے والا اسی بیان کے حسن سے کہانی کے شروع میں ایک ایسی فضا باندھتا ہے کہ دیکھنے اور سننے والے اس طرف توجہ کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ پھر جب وہ اس طرف متوجہ ہو جائیں تو اس کی تمام تر کوشش اس بات پر مرکوز ہوتی ہے کہ حاصل کی ہوئی توجہ قائم رہے۔ اس کوشش میں کامیابی کا انحصار بھی اس بات پر ہے کہ تمہید کے بعد کے مرحلوں پر حسن بیان کے مطالبات کو کس حد تک پورا کیا گیا ہے۔

ہم اپنے افسانے کی تاریخ پر نظر رکھیں اور اس تاریخ پر نظر رکھتے ہوئے یہ دیکھنا چاہیں کہ جن افسانہ نگاروں نے اس صنف میں اپنے لیے کوئی مقام بنایا ہے۔ ان کی کامیابی کا راز کیا ہے تو اکثر صورتوں میں یہی نظر آئیگا کہ کامیاب ہونے والوں کی کامیابی کا راز کیا ہے تو اکثر صورتوں میں یہی کے حسن نے لیا ہے۔ پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، علی عباس حسینی، مجنوں گورکھ پوری، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، منٹو، کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی ہمارے قریب کے زمانے میں انتظار حسین، اشفاق احمد، جیلانی بانو، صادق حسین اور لوید انجم نے دوسروں کے مقابلے میں حسن بیان کی اہمیت کو زیادہ محسوس کیا ہے اس لیے دلوں میں ہمیشہ قائم رہنے والی جگہ بنائی ہے یا اس کے قرینے پیدا کیے ہیں۔

"اس قدر چونکا دینے والا زرد رنگ میں نے پہلے کہیں نہیں
دیکھا تھا، کچھ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے اس کے گالوں پر ہاتھ پھیرا
جائے تو تتلیوں کے پروں کی طرح سونے کے ذرے جھٹ
انگلیوں میں چلے آئیں گے۔"

"وہ آج بھی چلتے چلاتے ریوڑیاں خرید لایا تھا۔ کتے کی دم اور
انسان کی عادت، یہ دو چیزیں تو ایسی ہیں جیسی ہو گئیں ہو گئیں۔
بدلتی بدلاتی نہیں۔ دودھ کا جلا چھاچھ پھونک کر پیتا ہے،
لیکن اسے تو اتنے پیسے پھونکنے کے بعد بھی عقل نہ آئی تھی۔ کسی
خوانچہ والے کے پاس اجلی ریوڑیاں نظر آئیں اور وہ پھسلا۔"

ان میں سے پہلا ٹکڑا احمد ندیم قاسمی کے افسانے "آتش گل" کی اور دوسرا انتظار حسین کی کہانی "اجودھیا" کی تمہید ہے ان تمہیدوں میں دو کرداروں کا تعارف جس انداز سے کیا گیا ہے اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ ان میں بات اس اسلوب کی وجہ سے دلچسپ اور جاذب توجہ بنی ہے، جس میں وہ کہی گئی ہے۔

"نیا قانون" منٹو کا مشہور اور فنی اعتبار سے بڑا مکمل افسانہ ہے اس افسانے کا ہیرو جس "نئے قانون" کی آرزو میں جی رہا تھا، وہ ایک خاص دن نافذ ہو گیا اور اس نے یہ سمجھ کر کہ آج وہ آزاد ہے اس گورے کی خوب مرمت کی جس نے اسے ایک مرتبہ بہت ذلیل کیا تھا۔ وہ گورے کو پیٹ رہا تھا اور مجمع کی طرف دیکھ کر کہہ رہا تھا:

"وہ دن گئے جب خلیل خاں فاختہ اڑایا کرتے تھے۔ اب نیا
قانون ہے میاں ------ قانون!"

بے چارہ گورا اپنے بگڑے ہوئے چہرے کے ساتھ بیوقوفوں کی مانند کبھی استاد منگو کی طرف دیکھتا تھا اور کبھی ہجوم کی طرف۔

استاد منگو کو پولیس کے سپاہی تھانے میں لے گئے۔ راستے میں اور تھانے کے اندر کمرے میں وہ "نیا قانون" چلاتا رہا۔ مگر کسی نے ایک نہ سنی۔

"نیا قانون، نیا قانون کیا بک رہے ہو ----- قانون وہی ہے
پرانا!" ----- اور اس کو حوالات میں بند کر دیا گیا۔

منٹو کا افسانہ یہاں ختم ہو جاتا ہے اور قاری کے دل پر اثر کا ایک نقش اس لیے چھوڑ جاتا ہے کہ بات بالکل سیدھے سادے اور بے تکلف انداز میں کہی گئی ہے کہ یہ بھی حسن بیان کی ایک صورت ہے۔ صادق حسین کا افسانہ "سورج مکھی" یوں ختم ہوتا ہے:

"سرخ ریشمی تکیہ اور سبز ساٹن کی رضائی سانس لینے لگی۔ کھلے
کھلے دروازے میں پڑا نیلا پردہ لرزنے لگا۔ سورج مکھی نے کوئی
چیخ نہ سن کر اپنے چہرے پر سے دونوں ہاتھ ہٹائے لہو کا ایک

قطرہ بھی نہ نکلا تھا۔ سہم کر اس نے دروازے کی طرف دیکھا
اور پھر کانپتے ہوئے ہاتھ سے آبدار پگھل برف ایسے گوشت سے
نکال کر زرد ٹائیلوں کے فرش پر پھینک دیا۔ اس نے جھک کر
دیکھا پلکوں نے جامد چلنوں پر سائے کر رکھے تھے۔ آفتاب
کے ماتھے پر پسینے کی ایک بوند بھی نہ تھی۔ اس کے بے حس ہاتھ
پلنگ کی پٹی سے نیچے لٹک رہے تھے۔"

لمحات کا قافلہ پلٹ کر پیچھے کی طرف چلنے لگا۔ ایک اچھے افسانے کے خاتمے میں مشاہدے اور تخیل کی مدد سے افسانہ نگار نے جو تصویر بنائی ہے اس کے نقش کو اجاگر کرنے کا سہرا حسن بیان کے ہاتھ ہے کہ اگر افسانہ نگار بات بچے تلے اور سوچے سمجھے انداز میں۔ لفظوں کی صحیح قدر و قیمت محسوس کر کے نہ کہتا تو تصویر کا نقش اتنا نمایاں اور واضح نہ ہوتا جتنا کہ اب ہے۔

کہانی کی تمہید اور خاتمے کے علاوہ اس کی فضا بندی میں جس سے افسانہ نگار کو کہانی کے ہر حصے میں کام لینا پڑتا ہے اسے اسی حسن بیان سے سہارا ملتا ہے۔

"رات بھیگ چکی تھی۔ چاند جوبن پر تھا۔ گاؤں پر ایک پر اسرار
خاموشی طاری تھی۔ کبھی کبھی کتوں کے بھونکنے کی آواز آ جاتی یا
اس وقت ہٹ کی چرخی کے آس پاس کوئی جنگلی بلا بیٹھا دم ہلا رہا
تھا اور نہایت انہماک کے ساتھ میاؤں میاؤں کر رہا تھا۔"

یہ ہے بلونت سنگھ کے افسانے "جگا" کا ایک چھوٹا سا منظر اور:

"زبان اور محاورے ایک ہی تھے۔ مسلمان بچے برسات کی دعا
مانگنے کے لیے منہ نیلا پیلا کیے گلی گلی ٹین بجاتے پھرتے اور
چلاتے ---- برسو رام دھڑا کے سے بڑھیا مر گئی فاقے سے۔
گڑیوں کی بارات نکلتی تو وظیفہ کیا جاتا ---- پالکی گھوڑا پالکی،
جے کنہیا لال کی۔ ذہنی اور نفسیاتی پس منظر چونکہ یکساں تھا لہذا
غیر شعوری طور پر approach بھی ایک ہی تھی۔"

یہ قرۃ العین حیدر کے افسانے "جلاوطن" کا ایک ٹکڑا ہے، جس میں بیان کی قدرت نے ایک اہم مشاہدے کو لکھنے والے کے علاوہ پڑھنے والے کا تجربہ بھی بنا دیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے "گنڈاسا" کا ہیرو کشتی لڑتے ہوئے جب یہ خبر سنتا ہے کہ اس کا باپ قتل ہو گیا تو اکھاڑے سے نکل کر اپنے گھر کی طرف بھاگنا شروع کرتا ہے اور افسانہ نگار کہتا ہے کہ:

"مولا کے جسم کا تانبا گاؤں کی گلیوں میں کوندے بکھیرتا اڑا جا رہا ہے۔"

اور پھر صادق حسین کے افسانے "کون کی پگڈنڈی" میں سجاول انتقام کی اسی آگ میں جلتا ہوا آگے

بڑھاتو:

"آک کے پودے کی شاخیں اس کے کھردرے پاؤں کے نیچے دب کر سفید سفید لعاب ٹپکانے لگیں۔ مٹی کے ڈھیلے اس کی ایڑیوں کے نیچے آ کر چور چور ہو گئے۔۔۔۔۔۔ سڑک کے دونوں طرف شیشم کے بلند و بالا درختوں کی قطاریں کھڑی تھیں۔ جن کی پرچھائیاں آپس میں گڈمڈ ہو کر ایک طویل سائے کی صورت میں یہاں سے وہاں تک پھیلی ہوئی تھیں۔"

یہ بھی حسنِ بیان ہے۔ لیکن حسنِ بیان خواہ سادگی کی صورت اختیار کرے خواہ رنگینی کی، خواہ اس پر استعارے کا پردہ پڑا ہو خواہ کنایے کا اس کا ظہور اسی وقت ہوتا ہے۔ جب لکھنے والا کسی جانے والی بات اور بات کہنے کے اسلوب میں صحیح رشتہ قائم کرے اور یہ بات محض خداداد نہیں ہوتی، اس کی پرورش خونِ جگر سے ہوتی ہے۔

افسانے میں کہانی کا عنصر

شہزاد منظر

افسانے میں کہانی پن کے مسئلے سے بحث کرنے سے قبل اس امر پر غور کرنا ضروری ہے کہ کہانی کہتے کسے ہیں یا کہانی کا صحیح مفہوم کیا ہے؟ قارئین اس بات پر ضرور حیرت کا اظہار کریں گے کہ بھلا کون ایسا شخص ہے جو کہانی کا مفہوم نہیں جانتا؟ حقیقت یہ ہے کہ ہم جب بحث کے دوران کہانی کہتے ہیں تو اس سے مراد صرف کہانی نہیں ہوتی، بلکہ ایک اور لفظ بھی کہانی کے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے اور وہ ہے پلاٹ، جسے بعض اوقات اُردو میں ماجرا بھی کہا جاتا ہے، حالاں کہ پلاٹ کو ماجرا کے مفہوم میں استعمال کرنا میرے خیال میں درست نہیں ہے، اس لیے کہ ماجرا سے مراد واقعہ ہے، جبکہ پلاٹ سے مراد واقعات کا تسلسل یا واقعات کی ایک خاص ترتیب ہے، جس سے مصنف کو کہانی بیان کرنے میں مدد ملتی ہے۔ پلاٹ کی واضح خوبی یہ ہے کہ وہ منظم و مرتب ہوتا ہے۔ اسی لیے بعض لوگ پلاٹ کو کہانی کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں اور وہ ایسا اس لیے کرتے ہیں کہ بعض اوقات پلاٹ اتنا منظم و مرتب ہوتا ہے کہ اگر صرف پلاٹ بیان کر دیا جائے تو اس میں ساری کہانی خود بخود سما جاتی ہے۔ جب کہ پلاٹ کہانی نہیں ہے، کہانی کی بنیاد ہے۔ جس پر کہانی کی عمارت استوار ہوتی ہے۔ پلاٹ کی سب سے زیادہ اہمیت ناول اور ڈرامے میں ہوتی ہے، جس کے بغیر ناول اور ڈراما لکھا نہیں جا سکتا، جبکہ افسانے کے لیے پلاٹ لازمی اور بنیادی شرط نہیں ہے (ان دنوں ناول میں بھی پلاٹ ضروری نہیں رہا) افسانے میں کہانی پن کے سوال سے بحث کرتے وقت قاری کے ذہن میں کہانی اور پلاٹ کا فرق واضح رہنا ضروری ہے۔ محمد حسن عسکری نے اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

عام طور سے لوگوں کے ذہن میں کہانی اور پلاٹ کا فرق نہیں ہوتا۔ ماجرا سے مراد صرف وہ واقعات ہیں جو کہیں پیش آئے، لیکن یہ چیز کہانی ہے، یہ پلاٹ نہیں۔ کہانی کا مطلب ہے واقعات کا ایک سلسلہ، اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔۔۔۔۔ پلاٹ بھی واقعات کا سلسلہ ہوتا ہے، یعنی پلاٹ کے اندر بھی کہانی ہوتی ہے۔ مگر کہانی کے ساتھ ساتھ ایک اور چیز ہونی چاہیے تب جا کے پلاٹ بنتا ہے۔ یہ چیز ہے منطقی رشتہ یا اسباب و نتائج کا علاقہ اگر چند دلچسپ واقعات ایک جگہ جمع کر دیے جائیں تو کہانی تو بن جائے گی لیکن پلاٹ نہیں بنے گا۔ پلاٹ کے لیے ضروری ہے کہ ہر واقعہ کسی اور واقعے کا نتیجہ ہو اور اس سے کوئی نیا واقعہ نکلے۔ پلاٹ کے یہ اجزا، یعنی واقعات منتشر یا ایک دوسرے سے آزاد نہیں رہ سکتے۔ ان کے درمیان منطقی ربط ہونا چاہیے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہیے کہ مختلف واقعات کو ملا کر ایک نقش مرتب کرنا چاہیے، چنانچہ پلاٹ میں، اس نقش کی اہمیت انفرادی واقعات سے زیادہ ہوتی ہے، بلکہ واقعات اس نقش سے ہی اپنے معنی حاصل کرتے ہیں۔ فرداً فرداً ان کی اہمیت یہاں وہ نہیں ہوتی جو کہانی

میں ہوتی ہے۔ پلاٹ کی خوبی یہ ہے کہ واقعات ایک نقش میں بندھ جائیں۔ ایک دوسرے سے متعلق ہوں۔ ایک دوسرے پر اثر ڈالیں اور کوئی واقعہ اس نقش سے باہر نہ رہنے پائے۔ ترتیب، نظم اور انضار سے پلاٹ پیدا ہوتا ہے۔" ("کہانی کے روپ"، "جھلکیاں"، "ساقی"، کراچی، مئی ۱۹۵۶ء)

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ کہانی پن یا افسانویت کا مفہوم اور اس کی تعریف بھی بدلتی رہتی ہے۔ اس لیے ایک عہد کے کہانی پن کے تصور کو دوسرے عہد پر منطبق نہیں کیا جا سکتا، مثلاً تہذیب کی ابتدا میں قصہ کہانی کا جو مفہوم تھا وہ آج کی کہانی کے مفہوم سے قطعی مختلف تھا، خصوصاً جاتک کتھا یا ایسوپ کی حکایت وغیرہ۔ ابتدا میں انسان فطرت (کائنات) اور اپنے گرد و پیش کے حالات اور اپنی ذات کے حوالے سے جو کچھ سوچتا اور سمجھتا تھا اسے اساطیر کی صورت میں پیش کر دیتا تھا، چنانچہ قدیم تہذیبوں کے اساطیر میں دیوی اور دیوتا انسان کی طرح زندگی بسر کرتے تھے۔ آپس میں عشق و محبت کرتے اور ایک دوسرے سے رقابت کرتے اور عورت اور اقتدار کے حصول کے لیے جھگڑتے رہتے تھے، چنانچہ اس دور کی جو لوک کہانیاں وجود میں آئیں ان کی بنیادیں اساطیر پر تھیں۔ ان کا مقصد انسان کو فطرت کے خلاف جدوجہد میں متحرک کرنا اور اس کی عملی زندگی میں مدد کرنا تھا۔ ایسی کہانیاں ہر ملک میں تہذیب کے ابتدائی ادوار میں پائی جاتی ہیں، لیکن انسانی تہذیب جب ترقی کے مزید مراحل طے کر لیتی ہے تو نصیحت آمیز اور سبق آموز کہانیوں کا دور ختم ہو جاتا ہے اور ایسی کہانیاں سامنے آتی ہیں جن کا مقصد تفریحِ طبع ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر دور میں کہانی بتدریج اپنا مقصد اور مفہوم بدلتی رہی ہے۔

جہاں تک کہانی کے کرافٹ کا تعلق ہے کہانی کا فن عہد بہ عہد ترقی کرتا رہا ہے اور کتھا سے لے کر جدید افسانے تک اس کی بنت، اس کے طرزِ بیان اور پیش کش میں ترقی ہوئی ہے۔ ابتدا میں جب قدیم انسان نے فطرت (کائنات) کے اسرار و رموز کو جاننا چاہا اور اس نے انجانی اور ان دیکھی قوت اور اس دنیا کی وسعتوں پر غور کیا تو اس کی سمجھ میں جو کچھ بھی آیا اس نے اسے بیان کر دیا۔ اس میں کوئی ترتیب یا مناسبت نظر نہیں آتی۔ سب کچھ خام شکل میں نظر آتا ہے۔ اس لیے قدیم انسان کی گڑھی ہوئی لوک کہانیاں اس قدر سادہ نظر آتی ہیں۔ اس وقت تک اسے باتیں گڑھنے کا سلیقہ نہیں آیا تھا۔ دراصل کہانی کا فن ابتدائی صورت میں باتیں گڑھنے کا فن ہے، لیکن جب کتھا (حکایت) کا دور شروع ہوا تو اس میں قدرے بناوٹ کی جھلک اور انسانی ذہن کی کاوش نظر آتی ہے، یعنی انسان نے مطلب کی بات گڑھنا سیکھ لیا ہے اور وہ چاہتا ہے کہ گمراہ انسان صراطِ مستقیم پر چلنے لگے۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ انسانی معاشرے میں اخلاقیات کا ابتدائی تصور پیدا ہو چکا ہے اور انسان ان گڑھی ہوئی باتوں، (یعنی کتھاؤں) کے ذریعے اسے سمجھانا، اس کی اصلاح کرنا اور اسے معاشرے کی تسلیم شدہ باتوں پر عمل کروانا چاہتا ہے اور جب مہذب انسان اپنی تفریح کے لیے تخیلاتی اور طلسماتی قصے کہانیاں بیان کرنا شروع کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انسان کی باتیں گڑھنے کی صلاحیت نے ہنرمندی کی سطح کو چھو لیا ہے اور اب اسے باتیں سجا کر ترتیب کے ساتھ بیان کرنے کا سلیقہ آ گیا ہے۔ دراصل کہانی بیان کرنے کا فن بھی ہے اور کہانی بیان کرنے کے فن نے اسی طرح رفتہ رفتہ ارتقائی مرحلہ طے کیا ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ کہانی ہر معاشرے میں ملتی ہے، خواہ وہ معاشرہ تہذیب یافتہ ہو یا قطعی وحشی۔

یہی وجہ ہے کہ ماہرین علم الانسان نے افریقہ کے قطبی وحشی قبیلوں میں بھی کہانی کا سراغ لگایا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان کی کہانیاں ان کی معاشرتی زندگی کی طرح خام اور پس ماندہ ہیں اور ان میں باتیں گڑھنے کا وہ سلیقہ یا ہنر نظر نہیں آتا جو مہذب معاشرے میں نظر آتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ باتیں گڑھنے کی صلاحیت کا تعلق انسان کی معاشرتی زندگی کی ترقی یا پس ماندگی سے ہے۔

کہانی کا بنیادی عنصر تجسس اور استعجاب ہے۔ جب کہانی نے جدید افسانے کی صورت اختیار نہیں کی تھی یعنی کہانی ابتدائی اور خام حالت میں تھی اس وقت بھی جس عنصر کی وجہ سے اس میں دلچسپی پیدا ہوتی تھی وہ تجسس تھا، یعنی پھر کیا ہوا؟ یا احساس کہ ایک واقعہ کے بعد دوسرا واقعہ کس طرح رونما ہوا یا ایک واقعہ نے آگے چل کر کیا صورت اختیار کی؟ یہ وہ جذبہ تجسس تھا، جس نے کہانی کو فن بنانے میں بنیادی کردار ادا کیا لیکن یہ عنصر بنیادی طور پر داستان گوئی کا عنصر ہے۔ جدید کہانی میں یہ عنصر اس وقت پیدا ہوا جب کتھا اور حکایت نے ترقی کر کے داستان یعنی سلسلہ وار لمبی کہانی کی صورت اختیار کر لی اور ایک کہانی کے اندر سے دوسری کہانی کی کونپلیں پھوٹنے لگیں۔ کہانی کے اندر سے کہانی نکلنے کا فن خالص ہندوستانی فن ہے اور اس کی مثالیں قدیم ہندوستانی داستان مثلاً کتھا سرت ساگر، پنچ تنتر یا توتا کہانی وغیرہ سے ملتی ہیں۔ پھر یہ فن یعنی داستان گوئی کا فن قدیم ہند سے سفر کرتا ہوا فارس اور پھر عرب پہنچا اور عرب میں اس فن نے بڑی ترقی کی۔ جس کی نہایت عمدہ اور خوب صورت مثال الف لیلہ ہے۔ تجسس کا یہ عنصر داستانوں سے ترقی کر کے جدید افسانے اور ناول تک پہنچا اور بعد میں یہ عنصر فکشن کا لازمی جز بن گیا، چنانچہ کلاسیکی افسانے اور ناول میں تجسس کا عنصر بنیادی شرط بن گیا۔ کہانی نے جب عہد بہ عہد ترقی کر کے جدید افسانے کی صورت اختیار کر لی تو اس میں ایک اور عنصر شامل ہو گیا۔ یہ نیا عنصر استعجاب ہے، یعنی اب افسانے کے لیے صرف تجسس کافی نہیں رہا، اس کے ساتھ استعجاب یعنی افسانے کے آخر میں چونکا دینے اور حیرانی کا عمل بھی شامل ہو گیا، چنانچہ صنعتی عہد میں ایلن پو نے کہانی کا جو تصور پیش کیا اس میں افسانے کے آخر میں استعجاب لازمی شرط ٹھہرا، چنانچہ موپساں سے لے کر او ہنری اور مام تک نے افسانے میں اس نظریے یا فارمولے پر عمل کیا، لیکن چیخوف نے اس شرط کو تسلیم نہیں کیا، یہی وجہ ہے کہ چیخوف کے افسانوں میں استعجاب لازمی شرط کے طور پر نہیں آتا۔ اس سے ثابت ہوا کہ کہانی کا ہر زمانے میں ایک جیسا بندھا ٹکا اصول نہیں رہا، بلکہ مختلف اوقات میں ان اصولوں میں ترمیم و اضافہ ہوتا رہا۔ اگر آپ عالمی تناظر سے ہٹ کر صرف اُردو افسانے کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ اُردو کے ابتدائی افسانے پر داستان کا گہرا اثر تھا، چنانچہ پریم چند نے جب اپنا افسانہ "دنیا کا انمول رتن" لکھا تو اس میں افسانے سے زیادہ داستان کا عنصر غالب تھا۔ اس کے بعد آپ پریم چند کے مختلف عہد میں لکھے ہوئے افسانوں کا مطالعہ کرتے جائیے، آپ کو افسانے میں کہانی پن کا واضح فرق نظر آئے گا اور آپ جب ان کا آخری افسانہ "کفن" کا مطالعہ کریں گے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ "کفن" میں وہ کہانی پن نہیں ہے جو "دنیا کا انمول رتن" میں تھا۔ پریم چند کے ہاں افسانے میں نکھار اس وقت آیا جب روبندر ناتھ ٹیگور، ٹالسٹائی اور دوسرے مغربی حقیقت نگار ان کے مطالعے میں آئے (۱)۔ اس سے ثابت ہوا کہ ایک ہی افسانہ نگار کے مختلف افسانوں میں مختلف نوع کی افسانویت ہو سکتی ہے۔ پھر آپ سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری اسکول کے رومانویت پسند افسانہ نگاروں کے

افسانوں کا مطالعہ کیجیے۔ اس میں بھی آپ کو کہانی پن کی مختلف سطحیں نظر آئیں گی۔ اس کے بعد آپ ''انگارے'' کے مصنفین سجاد ظہیر، احمد علی اور رشید جہاں کے افسانوں کا مطالعہ کیجیے۔ اس میں آپ کو افسانویت کا اور بھی کم عنصر ملے گا۔ اس لیے کہ اوّل الذکر دونوں افسانہ نگاروں نے، خصوصاً سجاد ظہیر نے جیمز جوائس کے افسانوں کے اسلوب اور تکنیک سے متاثر ہو کر اُردو میں پہلی بار شعور کی رو کی تکنیک میں افسانہ لکھا تھا جس میں روایتی افسانے کے کہانی پن کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ہے۔ پھر کرشن چندر، بیدی، عصمت اور منٹو کے افسانوں کو لیجیے، خصوصاً کرشن چندر کے معروف افسانہ ''جہلم میں ناؤ پر'' کو لیجیے (یہ وہ افسانہ ہے جس سے کرشن چندر کی شہرت کا آغاز ہوا) اس میں ایک سرے سے کہانی کا روایتی تصور موجود نہیں ہے۔ اس کے باوجود نہ صرف یہ افسانہ بے حد مقبول ہوا، بلکہ اس افسانے کے بل پر کرشن نے اُردو افسانہ نگاری کی چوٹی پر کامیابی کا پرچم گاڑ دیا۔ اُردو افسانے میں کہانی کا تصور ترقی پسندوں کے زمانہ عروج میں ہی بہت حد تک بدل چکا تھا۔ کرشن چندر کے ''دو فرلانگ لمبی سڑک''، ''ان داتا''، ''غالیچہ''، ''گرجن کی ایک شام''، ''بالکونی''، اور ''بت جاگتے ہیں'' وغیرہ تک پہنچتے پہنچتے روایتی افسانہ اپنا روپ بہت حد تک بدل چکا تھا۔ کرشن چندر وہ افسانہ نگار تھا جس نے افسانہ لکھتے وقت کبھی افسانے کے روایتی تصور اور ڈھانچے کو مدنظر نہیں رکھا اور افسانے کے فارم میں ہمیشہ اجتہاد سے کام لیا اس لیے افسانے کا وہ تصور جو پریم چند کے دور میں رائج تھا، کرشن چندر کے دور میں بہت حد تک بدل چکا تھا۔

اس کا اندازہ ہو، موپساں اور چیخوف کے افسانوں کے فرق سے بھی ہوتا ہے۔ پو نے مختصر افسانے کی جو تعریف کی تھی اور اس کے لیے جو اصول مرتب کیے تھے، ان پر کافی دنوں تک عمل ہوتا رہا۔ افسانے کی ان شرائط پر اگر کوئی افسانہ نگار سو فی صد کھرا اترا تو وہ موپساں تھا، لیکن افسانہ جب چیخوف کے ہاتھ میں پہنچا تو اس کی صورت وہ نہ رہی جو موپساں کے افسانے کی تھی۔ چیخوف نے افسانے کے آخر میں چونکانے کے عمل کو مسترد کر دیا، لہٰذا اس کا کوئی افسانہ ایسا نہیں جس کے اواخر میں قاری چونکتا ہو۔ پھر افسانہ ترقی کرتا ہوا بیسویں صدی میں پہنچا اور او ہنری اور مام جیسے افسانہ نگاروں کے ہاتھوں اس نے تکمیل پائی اور اب افسانے کے کرافٹ نے فارمولے کی صورت اختیار کر لی، یعنی کرافٹ اسٹوری کے اصول اور قواعد اپنے آپ مرتب ہو گئے، جن پر عمل کرنا ہر افسانہ نگار کا فرض بن گیا اور ایسا برسوں ہوتا رہا۔ پھر انہی افسانہ نگاروں سے بعض ایسے افسانہ نگار پیدا ہوئے جو افسانے کے مروجہ قواعد سے ہٹ کر افسانے لکھنے لگے۔ اس طرح ادب میں اینٹی اسٹوری کی تحریک شروع ہوئی، جس کا مقصد افسانے کے روایتی تصور کو بدلنا اور اسے فارمولے کے حصار سے باہر نکالنا تھا۔ اس طرح ''کہانی'' کا آغاز ہوا اور ایک ایسے افسانے کی ابتدا ہوئی جو روایتی افسانے سے قطعی مختلف تھا۔ اس طرح جدید عہد میں کہانی پن کا تصور بالکل بدل گیا۔ آج کا افسانہ (علامتی، استعاراتی اور تجریدی افسانہ) بہت حد تک ''کہانی'' کی ہی ایک صورت ہے۔ جس میں سب کچھ ہے سوائے کہانی پن کے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر افسانے میں افسانویت یا کہانی پن کا تصور ہر عہد میں بدلتا رہا ہے تو آج کے عہد میں کہانی پن کیا ہے اور وہ کون کون سے عناصر ہیں، جن کے یکجا ہونے سے افسانہ، افسانہ بنتا اور اس میں کہانی پن پیدا ہوتا ہے؟ اس کا جواب دینے سے پہلے آیئے، یہ معلوم کریں کہ افسانے کے بنیادی عناصر کیا ہیں؟ کلاسیکی افسانہ نگاری کے چند بنیادی اور تسلیم شدہ اصول ہیں۔ اول، واقعہ نگاری

۔دوم، کردار نگاری۔سوم، مکالمہ، چہارم، مرکزی خیال۔پنجم، تصورِ حیات اور ششم وحدتِ تاثر۔جدید افسانہ نگاری نے افسانے کی کلاسیکی روایت سے بغاوت کرتے ہوئے سب سے پہلے واقعہ نگار کو مسترد کر دیا، پھر کردار نگار کو غیر ضروری قرار دیا۔اس کے بعد مکالمہ نگاری کی جگہ خود کلامی اور سوچنے کے عمل کو عام کیا، البتہ مرکزی خیال کو برقرار رکھا اور ایسا افسانہ لکھنا شروع کیا جس کی بنیاد واقعہ (واردات اور پلاٹ) کے بجائے محض خیال، احساس یا کیفیت پر تھی۔اس طرح افسانے سے کلاسیکی افسانے کی ساری خصوصیات ایک ایک کر کے ختم ہو گئیں۔جدید افسانے میں تصورِ حیات کی جھلک تو دکھائی دی، لیکن افسانے سے وحدتِ تاثر ختم ہو گئی۔افسانے سے منظم واقعہ یا واردات، کردار نگاری، مکالمہ اور وحدتِ تاثر ختم ہو جانے کے بعد وہ کون سا عنصر باقی رہ جاتا ہے، جس کے بنیاد پر افسانویت یا کہانی پن پیدا ہو سکتا ہے؟ یہ ایسا سوال ہے، جس کا جواب دینا آسان نہیں ہے۔ڈاکٹر محمد حسن نے اس ضمن میں بڑا اہم سوال کیا ہے، جس سے مجھے سو فی صد اتفاق ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''آپ کہہ سکتے ہیں کہ افسانے میں پلاٹ کی ضرورت نہیں۔
> اس میں کردار، مکالمہ اور بیانیہ حصوں کو لانا آج کے زمانے میں
> مہمل ہے۔میں کہتا ہوں کہ ٹھیک ہے آپ کو اجازت ہے کہ
> آپ ان تمام ضابطوں کو توڑ دیجیے، لیکن میں اس بات پر اصرار
> کروں گا کہ اگر آپ ان ضابطوں کو توڑنے کے بعد افسانے کو
> افسانے کی کیفیت نہیں دے سکتے، پڑھنے والے کو حسی ارتفاع
> نہیں دے سکتے تو آپ کی یہ ساری شعبدہ بازی بیکار ہے۔''

سوال یہ ہے کہ افسانے میں افسانے کی کیفیت یا افسانویت کس طرح پیدا ہوتی ہے؟ اس پر ہی ساری بحث کا انحصار ہے۔اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے لیے آیئے، مشاہیر ادبا و ناقدین کی رائے کا جائزہ لیں۔اس بارے میں اُردو کے مشہور افسانہ نگار، ناول نویس اور نقاد عزیز احمد کہتے ہیں:

> ''افسانہ دوسری اصنافِ ادب سے اس لیے مختلف ہے کہ اس کا
> موضوع ایک کہانی ہوتی ہے۔۔۔افسانے کا دار و مدار محض ایک
> ذریعہ پر ہے اور وہ ہے بیان۔۔۔۔۔افسانے میں واقعہ ہی وہ
> چیز ہے جو آزادیٔ بیان اور تفصیلِ بیان سے قصہ یا افسانہ بن
> جاتا ہے۔۔۔۔افسانے کا جوہر، اس کے بے پناہ امکانات،
> اس کی توانائی کا مرکز محض واقعہ ہے جو ہر کی طرح جب واقعہ پر
> افسانہ نگار کے تحلیل اور تجزیہ کرنے والے ذہن کی ضرب ہوتی
> ہے تو اس سے جو توانائی خارج ہوتی ہے اور جس طرح یہ توانائی
> اشخاص، اشیا اور محرکات کے بیان میں اپنی خارجی تجسیم کرتی
> ہے، وہی چیز افسانہ ہے۔واقعہ ہی وہ سوتا ہے، جس سے

بیانات، محسوسات اور تجزیوں کے بے شمار قمقمے جل اٹھتے ہیں
اور زندگی اپنے آپ کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے، کیوں کہ افسانہ کا
اگر کوئی مقصد متعین کیا جا سکتا ہے تو وہ محض نقالی
(Mimesis) نہیں ۔ وہ زندگی کے ایک نقطۂ محض، ایک
جوہر ایک واقعہ کا احتساب ہے۔ افسانہ کا مقصد اس طرح
قریب قریب وہی مقرر پاتا ہے جو تاریخ کا مقصد ہے۔۔۔۔
افسانے میں جو چیز اہم ہے، جو اس کی جان ہے اور جو کسی
تکنیک کا پابند نہیں وہ واقعہ محض واقعہ ہے۔۔۔۔ افسانہ دراصل
واقعہ کا بیانی اظہار ہے۔۔۔۔ واقعہ نگاری ہی افسانہ نگاری کی
بنیادی تکنیکی غایت ہے۔'' (افسانہ افسانہ۔ عزیز احمد۔ سویرا،
لاہور، شمارہ ۱۲)

جوگندر پال نے واقعہ کی جگہ واردات کا لفظ استعمال کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

'' کہانی عبارت ہے ایک ایسی واردات سے جس کے بغیر کہانی
نہیں بنتی ۔ یہی کہانی پن دراصل افسانے کی روح ہے۔''

ان دونوں افسانہ نگاروں کے بیان سے ثابت ہوا کہ افسانویت یا کہانی پن واقعہ یا واردات سے ہی پیدا ہوتا ہے، لیکن جب افسانے میں واقعہ یا واردات ہی نہ ہو، جیسا کہ زیادہ تر جدید افسانے میں ہوتا ہے، تو افسانویت کس طرح پیدا ہو سکتی ہے؟ میرا خیال ہے کہ افسانے میں افسانویت واقعے کے تسلسل اور تصادم سے پیدا ہوتی ہے۔ آپ افسانے دوسرے انداز میں بھی لکھ سکتے ہیں، مثلاً خیال (فکر) یا کسی کیفیت و احساس کی بنیاد پر۔ آپ افسانے میں رمزیہ، استعاراتی اور علامتی اسلوب بھی اختیار کر سکتے ہیں، لیکن کلاسیکی مفہوم میں افسانویت صرف واقعہ نگاری کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ تہذیب کی ابتدا، یعنی زمانہ قدیم کے قصہ کہانی (لوک کہانی، کتھا اور لقمانی حکایت) سے لے کر صنعتی عہد کے افسانے تک افسانویت واقعہ نگاری کی بنیاد پر پیدا ہوتی رہی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کا کہنا ہے کہ ان کے افسانوں میں بھی افسانویت ہوتی ہے، لیکن ان کی افسانویت کلاسیکی افسانے کی افسانویت سے مختلف ہوتی ہے، یعنی ان کی افسانویت بالائی سطح کے بجائے زیریں سطح پر ہوتی ہے اس لیے بہ ظاہر نظر نہیں آتی ۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ جدید افسانے میں افسانویت کی مثال تغزل ایک احساس کا نام ہے۔ اسی طرح جدید افسانے میں بھی افسانویت محض احساس کا نام ہے۔ اگر جدید افسانہ نگار، واقعہ نگاری کے علاوہ بھی دوسرے طریقے سے اپنے افسانوں میں افسانویت پیدا کر سکتے ہیں تو انھیں ایسا کر کے دکھانا چاہیے۔ اگر واقعہ نگاری کے ساتھ ساتھ رمز و علامت بھی ہو تو افسانویت یا افسانوی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ہمارے سامنے انتظار حسین کی مثال ہے۔ انتظار حسین کا شمار علامتی افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے، لیکن ان کی علامت نگاری، واقعہ نگاری اور افسانے کے روایتی ڈھانچے پر مبنی ہے۔ وہ علامت یا استعارہ واقعہ کی بنیاد پر وضع کرتے ہیں ۔ ان کے افسانے میں کلاسیکی

افسانے کے سارے لوازمات ہوتے ہیں اور وہ کہانی کے اندر سے علامت پیدا کرتے ہیں۔ اس کی واضح مثال "خواب اور تقدیر" اور "رات" ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ علامت نگاروں میں سب سے زیادہ مقبول ہیں اور ان کے افسانوں میں بھر پور افسانویت ہوتی ہے۔ اس کے برعکس انور سجاد کے افسانوں میں افسانوی عناصر، خصوصاً افسانوی کیفیت کم سے کم ہوتی ہے، اس لیے کہ ان کے افسانوں کی بنیاد واقعہ پر نہیں، خیال یا احساس پر ہوتی ہے۔ ان دونوں افسانہ نگاروں کے فرق سے افسانے میں افسانویت اور عدم افسانویت کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔

یہ خوشی کی بات ہے کہ جدید علامتی افسانہ نگاروں کو اس حقیقت کا شدت کے ساتھ احساس ہوتا جارہا ہے کہ افسانے میں اس کے صنفی جوہر کا ہونا ضروری ہے اور کئی جدید افسانہ نگاروں کے ہاں کہانی کے صنفی جوہر (یعنی کہانی پن) کی تلاش اہم فنی قدر کے طور پر سامنے آرہی ہے۔ انھیں اس امر کا بھی احساس ہے کہ وہ اب تک اس جوہر کی تلاش میں ناکام رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے ذہن میں افسانے میں کہانی پن کا تصور واضح نہیں ہے۔ وہ ایک جانب افسانے کی کلاسیکی روایت کے تحت افسانہ لکھنے کے لیے آمادہ نہیں، دوسری طرف غیر روایتی افسانہ لکھنے کے شوق میں ایسا افسانہ لکھنے میں ناکام ہیں جس میں ہیئت اور تکنیک کا تجربہ بھی ہو اور کہانی کا اصل صنفی جوہر بھی۔ اس کش مکش کا اندازہ ان کے لکھے ہوئے مضامین اور افسانوں سے ہوتا ہے۔ کچھ جدید لکھنے والے افسانے میں کہانی پن کے سلسلے میں شدید الجھن کے شکار ہیں اور یہ نہیں جانتے کہ کلاسیکی افسانے کی روایت، یعنی واقعہ نگاری سے ہٹ کر افسانویت ہوتی کیا ہے؟ چنانچہ وہ اپنے افسانوں میں افسانے کا صنفی جوہر پیدا کرنے میں ناکام ہیں۔

احمد داؤد کا خیال ہے کہ ایک وقت تھا جب تشبیہ، استعارے، علامت اور تجرید کے جنگل میں راستہ تلاش کرنا کہانی لکھنے والے کا کمال سمجھا جاتا تھا، لیکن جب سے نئے لکھنے والوں کو اپنے لفظوں کی بے تاثری اور مواد کی یکسانیت کا احساس ہونے لگا اور قاری کی ملامت کا سامنا کرنا پڑا، انھوں نے اعتراف نہ کرتے ہوئے اپنے تئیں کہانی کی اہمیت اور افادیت کو محسوس کر کے افسانے کو اس جوہر سے نوازنے کی کوشش شروع کردی ہے۔ لیکن جدید افسانہ نگار اس مقصد میں کس حد تک کامیاب ہوئے، احمد داؤد نے اس کی وضاحت نہیں کی۔ جہاں تک افسانے کی ہیئت اور تکنیک میں تجربے کرنے اور اظہار کے سانچوں میں تبدیلیاں لانے کا سوال ہے، اس پر کوئی اعتراض نہیں ہو سکتا، لیکن سوال یہ ہے

کہ آپ افسانے میں خواہ کتنا ہی تجربہ کریں، اس میں کہانی کے صنفی جوہر کو برقرار رکھنا از بس ضروری ہے۔ اس کے بغیر افسانہ، افسانہ نہیں رہے گا۔ یہ ایسا مسئلہ ہے جسے جدید علامتی افسانے کی نئی روایت قائم کر کے جدید افسانے کو دوام بخش سکتے ہیں۔

---

(۱) ٹیگور کے بارے میں بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ وہ بنگلہ زبان میں مختصر افسانے کے بانی تھے۔ ان سے قبل بنگلہ ادب میں ناول کی روایت تو ملتی ہے، لیکن مختصر افسانے کی بنیاد ٹیگور نے ڈالی اور صرف بنگلہ میں ہی نہیں، برصغیر میں سب سے پہلے مختصر افسانہ بنگلہ زبان میں ہی لکھا گیا۔ پریم چند نے جن مصنفوں سے خوشہ چینی کی ان میں ٹیگور بھی شامل تھے۔

افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ

شمس الرحمن فاروقی

اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دلچسپ ہو جاتا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب ''ہاں'' ہے تو کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے کے دو نام ٹھہرتے ہیں۔ یا اگر وہ ایک ہی شے نہیں تو لازم اور ملزوم ضرور بن جاتے ہیں۔ اگر اس سوال کا جواب ''نہیں'' میں ہے تو یہ کہنا ممکن ہو جاتا ہے کہ افسانہ کہانی پن کے باوجود غیر دلچسپ ہو سکتا ہے۔ اس کی دوسری شکل یہ بھی ہے کہ افسانہ غیر دلچسپ بھی ہو سکتا ہے، یعنی دلچسپ ہونا افسانے کی شرط نہیں ہے۔ اس کی تیسری شکل یہ ہے کہ ضروری نہیں کہ ہر دلچسپ چیز افسانہ ہو۔ یہ تمام مقدمات اس لیے بن سکے ہیں کہ ہمارے پہلے سوال، کہ اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دلچسپ ہو جاتا ہے، اس کا جواب نفی میں دیا گیا ہے، لیکن کیا نفی میں جواب ممکن ہے؟

اس آخری سوال پر غور کرنے سے پہلے چند باتوں کا حتی الامکان تصفیہ ضروری ہے۔ مثلاً یہ ضروری ہے کہ ''افسانہ''، ''کہانی پن'' اور ''دلچسپ'' ان اصطلاحات کی تعریف متعین کر لی جائے۔ آسانی کے لیے ''افسانہ'' کو Fiction کے معنی میں رکھیے، کیوں کہ ناول اور افسانہ تخلیقی اور اظہاری اعتبار سے ایک ہی صنف ہیں اور اگر فکشن کی تعریف یا حد بندی ہو سکے تو ہم اسے ناول اور افسانہ دونوں کے لیے کام میں لاسکیں گے۔

فکشن کے بارے میں سب سے آسان بات یہ ہے کہ فکشن ان تمام طرح کے افسانوں سے الگ ہوتا ہے جن کا تعلق کم و بیش زبانی بیان سے ہے۔ لہٰذا داستان، عوامی کہانیاں، Fables، بچوں کی کہانیاں، Fairy Tales، یہ فکشن نہیں ہیں۔ محض اس وجہ سے نہیں کہ اصلاً ان کا تعلق زبانی بیان سے ہے، کیوں کہ بہت سی داستانیں وغیرہ لکھی بھی گئی ہیں، یا انھیں زبانی سن کر لکھا جا سکتا ہے، بلکہ اس وجہ سے زبانی بیان کی تکنیک، اس کے فنی تقاضے اور ایک حد تک اس کی جمالیات، جس طرح کی ہوتی ہے وہ ان تحریروں میں نظر نہیں آتی جنھیں ناول یا افسانہ کہا جاتا ہے۔ اسی طرح اُردو، ہندی کے وہ قصے کہانیاں جو داستانی طرز کے ہیں، اگرچہ کبھی سنائے نہیں گئے بلکہ چھپ کر مقبول ہو گئے، مثلاً حاتم طائی، چار درویش، طوطا مینا وغیرہ، وہ بھی فکشن نہیں ہیں۔ تمثیل یعنی Allegory بھی فکشن نہیں۔

تمثیل کا معاملہ ذرا ٹیڑھا ہے، کیوں کہ داستان، قصہ، کہانی، Fable، Fairy Tales وغیرہ کی حد تک تو ہم بہ آسانی کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس لیے فکشن نہیں ہیں کہ انھیں زبانی بیان کی تکنیک میں لکھا، یا بیان کیا جاتا ہے اور زبانی بیان والی افسانوی تحریر ایک الگ ہی صنف ہے۔ لیکن تمثیل کو فکشن کیوں نہ کہا جائے؟ اس کے دو تین جواب ممکن ہیں۔ ایک تو بہت ہی آسان ہے کہ اگرچہ تمثیل زیادہ تر لکھی ہی جاتی ہے، زبانی سنائی نہیں جاتی لیکن

اس کا تاثر زبانی بیان کا سا ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات ہمیں بہت دور نہیں لے جاتی، کیوں کہ تاثر کی حد تک بہت سے جدید افسانوں میں تمثیلی عنصر تلاش کرنا مشکل نہیں۔

دوسرا جواب یہ ممکن ہے کہ تمثیل فکشن کے برعکس کرداروں کو انسانوں کی طرح نہیں بلکہ idea کی طرح پیش کرتی ہے۔ تمثیل میں جن لوگوں کا ذکر ہوتا ہے وہ محض خیالات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جسم ایک مملکت ہے، دل جس کا بادشاہ ہے، آنکھیں جس کی نگہبان ہیں، ہاتھ جس کے محافظ ہیں وغیرہ۔ یہ پڑھتے وقت ہم جان لیتے ہیں کہ جسم کسی شہر یا ملک کا نام نہیں، دل کسی شخص کا نام نہیں۔ آنکھیں اور ہاتھ اس طرح کے نگہبان اور محافظ نہیں جس طرح کے نگہبان اور محافظ ہم بادشاہوں یا حکومتوں کے پاس دیکھتے ہیں۔ یہ جواب بڑی حد تک درست ہے، لیکن اس میں کوئی کلام نہیں کہ اس طرح کی تمثیل میں بھی جسم، دل، آنکھیں، ہاتھ وغیرہ ایک Anthropomorphic حقیقت اختیار کر لیتے ہیں اور ہمیں ان سے اس قسم کی ہمدردی، وحشت، خوف، محبت وغیرہ ہو سکتی ہے جیسی فکشن کے کرداروں سے ہوتی ہے۔ لہٰذا خیالات کی نمائندگی کرنے والے کردار تمثیل کی خاصیت تو ہیں، لیکن ان کرداروں میں بھی انسانی عنصر در آتے ہیں۔

پھر تیسرا جواب یہ ممکن ہے کہ تمثیل ظاہر اور بین طور پر کسی بات کو ثابت یا رد کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے جب کہ فکشن کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔ یہ جواب بالکل درست ہے اور ان تینوں جوابات کی روشنی میں ہم تمثیل کو فکشن سے الگ کر سکتے ہیں۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ ابھی تک ہم تمثیل کے لیے کوئی ایسا اصول نہیں وضع کر سکے ہیں جو بذات تمثیل سے مختص ہو۔ ہم صرف یہ کہتے رہے ہیں کہ تمثیل میں یہ ہوتا ہے۔ یہ ہوتا ہے اور فکشن میں یہ نہیں ہوتا۔ لیکن یہ تو محض ان اصناف کی مظہریات (Phenomenology) ہوئی، اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تمام تمثیلیں اور تمام فکشن ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ایسا ہوتا ہے، یا ایسا نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کل کوئی تمثیل ایسی لکھ دی جائے جو فکشن کی طرح کسی بات کو رد یا ثابت کرنے کے لیے ظاہر اور بین طور پر نہ استعمال ہو سکتی ہو۔ خیر اس کا جواب یہ ممکن ہے کہ بات کو رد یا ثابت کرنے کے لیے تو نہیں لیکن بات کو ظاہر کرنے کے لیے یعنی اسے پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے ایک اور صنف موجود ہے جسے Parable کہتے ہیں۔ اس کے لیے اردو میں کوئی موزوں لفظ نہیں ہے، لیکن حضرت عیسیٰ سے لے کر کافکا تک Parables کا ایک طویل سلسلہ موجود ہے۔ جس کے ذریعے ہم اس صنف کو پہچان سکتے ہیں۔ فی الحال ہم parable کو "تمثیلی کہانی" کہہ کر کام چلا سکتے ہیں۔

اسی طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ افسانوی تحریر جو کسی بات کو پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے لکھی جائے parable کہلائے گی اور وہ تحریر جس میں کسی بات کو ثابت یا رد کرنا ہو تمثیل۔ یعنی Allegory کہلائے گی۔ اور اگر کوئی تمثیل ایسی لکھی جائے جس کے ذریعے کوئی بات پردے میں رکھ کر بیان ہو یا کوئی بات بین طور پر رد یا ثابت نہ ہوتی ہو اسے فکشن کے زمرے میں لا نا لازم نہ ہوگا۔ یعنی parable کی صنف کا موجود ہونا ہمیں اطمینان دلاتا ہے کہ تمثیل کا تفاعل ہر طرح متعین ہے اور اسے اس کا وصف ذاتی کہہ سکتے ہیں۔ جب تمثیل کا رجحان فکشن کی طرف ہوتا ہے تو وہ parable بن جاتی ہے۔

لہٰذا فکشن وہ تحریر ہے جس میں (۱) زبانی بیان کا عنصر یا تو بالکل نہ ہو یا بہت کم ہو۔ (۲) جس کے ذریعے کسی بات کو بین طور پر ثابت یا رد نہ کیا جاتا ہو اور (۳) جس کے کرداروں میں کوئی ایسی بات ہو جس کی بنا پر ہم ان سے انسانی جذبات کے دائرے میں رہ کر معاملہ کر سکیں۔ پھر بیان سے کیا مراد ہے؟ کیا بیان ہی فکشن کا کہانی پن ہے؟ یا کہانی پن وہ وسیلہ ہے جس سے بیان وجود میں آتا ہے؟ ظاہر ہے کہ بیان کو فکشن کا کہانی پن نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ بیان میں کہانی شامل ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی۔ اسی طرح یہ بھی ظاہر ہے کہ کہانی پن وہ وسیلہ نہیں جس کے ذریعے بیان وجود میں آتا ہے، کیوں کہ بیان کل ہے اور کہانی جزو۔

یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ بیان وہ وسیلہ ہے جس سے کہانی وجود میں آسکتی ہے۔ لیکن آخر بیان ہے کیا؟ والٹر اسکاٹ (Walter Scott) کے ناولوں کا تصور کیجیے جن میں مناظر فطرت، علی الخصوص جنگل اور پہاڑ کا بیان تیس تیس صفحوں پر پھیلا ہوا ہے۔ اور آگے جائیے تو ہارڈی کے ناولوں، خاص کر The Return of the Native کا پہلا طویل باب محض اس نیم جنگلی خطۂ زمین کا بیان ہے جسے ہارڈی نے Egdon Heath کا نام دیا ہے، اور آگے دیکھیے تو فلوبیئر (Flaubert) نے معمولی معمولی مناظر، مشاورات کے وقت ڈرائنگ روم کو بیان کرنے میں اور Jules Romains نے اپنے ناول The Body's rapture میں مرکزی کردار کے ریل کی پٹری کو پار کرنے کو بیان کرنے میں صفحات کے صفحات صرف کر دیے ہیں۔ دستہ نف سکی (Dostoevsky) کا Raskolnikov اپنے اقدام قتل کی توجیہ اور فلسفیانہ اساس قائم کرنے کے لیے ہزار ہا الفاظ خرچ کرتا ہے۔ ایسی مثالیں بے شمار ہیں۔ یہ سب بیانیہ ہے۔ لیکن کہانی نہیں ہے، اگرچہ کہانی کا جزو ہے۔

بیانیہ وہ گاڑی ہے جس پر کردار اور واقعات سفر کرتے ہیں۔ مناظر اور لینڈ اسکیپ بھی اسی کی کھڑکی سے دکھائی دیتے ہیں۔ ہر وہ تحریر بیانیہ ہے جس میں واقعے اور کردار کے انعقاد کا امکان ہو۔ اس بات سے غرض نہیں کہ کسی مقررہ تحریر میں کوئی واقعہ یا کردار منعقد ہوا بھی ہے کہ نہیں۔ بس امکان کا وجود کافی ہے۔ واقعے سے مراد ہے کوئی وقوعہ، کوئی حادثہ، یا کوئی سانحہ۔ اور کردار سے مراد ہے کوئی انسان، یا کوئی بھی ہستی جسے ہم ذی روح فرض کر سکتے ہوں یا ذی روح جانتے ہوں اور جس سے دوچار ہونے پر ہم اس سے انسانی جذبات پر مبنی معاملہ کر سکیں۔ یعنی ہمیں اس سے ہمدردی، نفرت، الجھن، محبت، وغیرہ ہو سکتی ہو۔ ایسی صورت میں جانور، پھول، بھوت، پتھر، مکان کوئی بھی چیز کردار کا کام کر سکتی ہے۔ لیکن عام طور پر کردار سے انسانی کردار مراد لیا جاتا ہے، کیوں کہ غیر انسانی کرداروں میں اتنی پیچیدگی اور بوقلمونی کا امکان نہیں کہ ان کے تعلق سے انسانی جذبات کے جس دائرے میں ہم داخل ہوں وہ کم سے کم اتنا شدید یا وسیع ہو کہ اس پر حقیقی جذباتی دائرے کا اطلاق یا احتمال ہو سکے۔

کہانی عام طور پر کردار اور واقعے کے آپسی تعامل (interaction) سے وجود میں آتی ہے۔ لیکن یہ ممکن ہے کہ اس آپسی تعامل (interaction) میں کردار کا عمل دخل بہت کم ہو اور واقعہ اس قدر پیش منظر میں ہو کہ کردار ہمیں غیر اہم معلوم ہونے لگے۔ یا یہ کہ واقعے کا عمل دخل بہت کم ہو اور کردار اس قدر پیش منظر میں ہو کہ واقعے کی اہمیت کم ہو جائے یا محسوس نہ ہو۔ یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دونوں میں یہ آپسی تعامل (interaction)

ایک رسہ کشی کی سی کیفیت پیدا کرے، کبھی کردار حاوی ہو تو کبھی واقعہ حاوی ہو۔ وہ تمام فکشن جس میں واقعہ بیش از بیش حاوی ہوتا ہے، اس کے ذریعہ قاری کے ذہن میں کہانی پن کی صورت نہ پیدا ہو تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے افسانہ تو پڑھا لیکن کہانی نہیں پڑھی۔ ایسی صورت میں افسانہ اس کے ذہن میں مضمون یعنی انشائیہ یا اظہار خیال یا Essay کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔

قاری افسانہ پڑھنے سے کب انکار نہیں کرتا، یا قاری کے ذہن میں افسانہ کب افسانے کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے، مضمون یا انشائیے کی شکل میں نہیں؟ اس کا جواب عام طور پر یہ دیا گیا ہے کہ اگر افسانہ قاری کو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے کہ "پھر کیا ہوا" یا "اس کے بعد کیا ہوا؟" تو اس کا مطلب یہ ہے کہ افسانے میں کہانی پن ہے۔ یہ بھی فرض کیا گیا ہے کہ "پھر کیا ہوا؟" "اس کے بعد کیا ہوا؟" جیسے سوالات اٹھنے کا مطلب یہ ہے کہ افسانے کی کہانی کو سیدھی سیدھی لکیر کی ترتیب سے چلنا چاہیے اور قاری کا یہ سوالات پوچھنے پر مجبور ہونا کہ "پھر کیا ہوا؟" "اس کے بعد کیا ہوا؟" قاری کی دلچسپی کی دلیل ہے۔ لہٰذا کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے ہیں، اس معنی میں کہ دلچسپی دراصل کہانی پن کا تفاعل ہے۔

لیکن افسانے کی تاریخ کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ معاملہ اتنا آسان نہیں ہے۔ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ فکشن اور غیر فکشن (یعنی بیانیہ فن کے حامل غیر فکشن) میں بنیادی فرق یہ ہے کہ غیر فکشن بیانیہ زمانی بیان کے حوالے سے قائم ہوتا ہے اور اس کا کام کسی چیز کو یقینی طور پر رد یا ثابت کرنا ہوتا ہے۔ زمانی بیانیہ اور یقینی طور پر کسی چیز کو رد یا ثابت کرنا، دونوں کارگزاریوں کو منعقد ہونے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ سننے والا یا پڑھنے والا مختلف واقعات میں ظاہری ربط فوراً دیکھ سکے اور ایک واقعہ دوسرے کی طرف اشارہ کرے، یا ایک واقعہ دوسرے کا پیش خیمہ یا دیباچہ ہو یا ایک واقعے سے دوسرے کا آغاز ہو سکے۔

اگر فکشن کا مقصد کسی بات کو رد یا ثابت کرنا نہیں، بلکہ کسی بات کو ظاہر کرنا ہے تو اس کے لیے "پھر کیا ہوا؟" اور "اس کے بعد کیا ہوا؟" جیسے سوالات ضروری نہیں ہوتے۔ جو لوگ یہ سوالات پوچھتے ہیں یا توقع کرتے ہیں کہ افسانہ نگار انھیں یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے گا یا کسائے گا، وہ دراصل فکشن کی اصلیت سے ناواقف ہوتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ فکشن کے حوالے سے یہ سوالات پوچھنا ممکن یا مناسب نہیں ہے۔ حقیقت صرف یہ ہے کہ ان کے علاوہ اور بھی سوالات ہو سکتے ہیں اور ہیں جو فکشن کے حوالے سے پوچھے جا سکتے ہیں، مثلاً

(۱) اس وقت کیا ہو رہا ہے؟

(۲) اس کے بعد کیا ہونے والا ہے؟

(۳) اس کے بعد کیا ہونا ممکن ہے؟

(۴) اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کیا ہوگا؟

(۵) اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کس طرح ظہور پذیر ہوگا؟

(۶) جو واقعہ ابھی ابھی پیش آیا یا پیش آرہا ہے اس کی معنویت کیا ہے؟

(۷) جو واقعہ ابھی ابھی پیش آیا یا پیش آرہا ہے اس کا تعلق افسانے سے کیا ہے؟

مندرجہ بالا سوالات یا ان میں سے کسی سوال کا اٹھنا اس بات کی دلیل ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان کوئی رشتہ قائم ہو گیا ہے، اور جب رشتہ قائم ہو گیا تو وہ رشتہ ہی قاری اور افسانے کو آپس میں باندھنے کے لیے دھاگے کا کام کرے گا۔ اس رشتے کو دلچسپی کا رشتہ کہہ سکتے ہیں لیکن دلچسپی ایک ایسی صورت حال ہے جو "پھر کیا ہوا؟"، "اس کے بعد کیا ہوا؟" اور مندرجہ بالا سات میں سے کسی بھی سوال کے اٹھنے کے باوجود معدوم رہ سکتی ہے۔ کیونکہ دلچسپی کا تعلق بنیادی طور پر اس بات سے ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان فکر اور تامل (Care) کا تعلق قائم ہوا ہے کہ نہیں۔ یعنی افسانے میں پیش آنے والے واقعات، یا وہ کردار جن پر واقعات گزر رہے ہیں، اگر قاری کو فکر میں مبتلا نہیں کرتے، اگر وہ ان کے حال اور مستقبل کے بارے میں فکر مند نہیں ہے تو وہ "پھر کیا ہوا؟" کا جواب یہ دے گا کہ "مجھ سے کیا مطلب؟" "مجھے کیا فکر ہے؟" یعنی

I couldn't care less:

مثال کے طور پر جاسوسی ناولوں یا عام سطح پر مقبول ناولوں مثلاً گلشن نندہ کے ناولوں کو لیجیے۔ ان میں واقعات کا آپسی ربط معمول سے زیادہ ہوتا ہے لیکن ان میں وہ دلچسپی بالکل نہیں ہوتی جو کسی ادبی فکشن میں ہوتی ہے، بلکہ افسانے کے جس قاری کے حوالے سے ہم کہانی کے آگے بڑھنے یا کہانی کے بارے میں فکر مند ہونے کا مسئلہ اٹھا رہے ہیں، وہ سیدھی لکیر میں بڑھنے والے، قدم قدم پر "پھر کیا ہوا؟" پوچھنے پر مجبور کر دینے والے افسانے کو اکثر غیر دلچسپ کر دیتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایسا افسانہ اسے فکر مند نہیں کرتا۔ یعنی اس کے کردار و واقعات اور قاری کے درمیان انسانی لگاؤ کا رشتہ نہیں قائم ہوتا۔ انسانی لگاؤ کا رشتہ دلچسپی کے رشتے سے ماورا اور زیادہ قوت مند ہوتا ہے۔ دوسری قسم کا لگاؤ جو افسانہ نگار قائم کرتا ہے وہ ان سوالوں کے ذریعے قائم ہوتا ہے جن کا تعلق افسانے کے فن سے ہے۔ یعنی وہ سوالات جو میری فہرست میں نمبر ۴، نمبر ۵، نمبر ۶، اور نمبر ۷ پر ہیں۔ افسانہ گوئی/ افسانہ نگاری جب ایک انسانی عمل ہے اور افسانہ ایک انسانی صناعت (artifact) ہے، اور اس میں ایک مخصوص فن کا اظہار ہوتا ہے جس کا اصل تفاعل بیانیہ کے ذریعے کسی بات کو ظاہر کرنا ہے، تو ظاہر ہے اس میں قاری کو ایک انسانی لگاؤ ضرور پیدا ہوگا۔ یعنی یہ کہ آخر اس افسانے اور اس واقعے میں کیا تعلق ہے؟ یہ واقعات ہمیں کہاں لے جا رہے ہیں؟ اس افسانے کو کس طرح ختم کیا جا سکتا ہے؟ اس صورت حال کا انجام کیا ہوگا؟

انسانی لگاؤ کی آخری اور سب سے زیادہ عام شکل اس سوال کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے جو میری فہرست میں نمبر ایک پر ہے۔ یعنی "اس وقت کیا ہو رہا ہے؟" اس سوال کی معنویت اس وقت ظاہر ہوگی جب ہم دلچسپی کو تجسس کا مترادف نہ سمجھیں۔ افسانے کی تنقید اور نئے افسانے کے مطالعے میں غلط مبحث اس لیے پیدا ہوا ہے کہ لوگ تجسس اور دلچسپی کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ دراصل دلچسپی جو کہانی پن کا تفاعل ہے، فکر مندی اور لگاؤ کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔ ہوائی جہاز کو رن وے (run way) پر دوڑتے ہوئے دیکھ کر ہم اس لیے نہیں رک جاتے کہ ہمیں تجسس ہوتا ہے کہ اب کیا ہونے والا ہے، بلکہ اس لیے کہ ہمیں اس منظر ہی سے ایک لگاؤ ہے۔ ہم یہ تو جانتے ہی ہیں کہ جہاز پوری رفتار پر آ کر اچانک ہوا میں بلند ہو جائے گا۔ لیکن پھر بھی ہم اس منظر کو دیکھنے کے لیے رکے رہتے ہیں، کیوں کہ ہمیں اس سے ایک انسانی لگاؤ ہے جو ہماری فکر مندی کی علامت ہے۔

لہٰذا افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ افسانہ دلچسپ یا تجسس انگیز کیوں نہیں ہے بلکہ یہ ہے کہ ہم میں انسانی لگاؤ اور فکرمندی کیوں کم ہے، یا افسانہ ہمارے اس لگاؤ اور فکرمندی کو برانگیخت کیوں نہیں کرتا؟

زمانۂ قدیم سے لے کر اب تک کے پڑھنے اور سننے والے اس بات پر متفق معلوم ہوتے ہیں کہ پلاٹ کا تنوع اتنا اہم نہیں ہے جتنا واقعات کا تنوع اہم ہے۔ قصوں اور کہانیوں کے پلاٹ عام طور پر فارمولے کی شکل میں بیان کیے جا سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں روسی اور پولستانی کہانیوں اور قصوں پر جو کام کیا گیا ہے، اس کی روشنی میں تقریباً کسی بھی ملک یا زبان کے قصے کہانیوں کا فارمولا دریافت کیا جا سکتا ہے۔ ناولوں اور افسانوں کے پلاٹ بھی فارمولے میں ڈھالے جا سکتے ہیں، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اگر قصے کہانیوں کے لیے ایک فارمولے سے کام چل سکتا ہے تو ناولوں اور افسانوں کے لیے متعدد فارمولوں کی ضرورت ہوگی۔ پھر بھی، افسانوں اور ناولوں کے مجموعی فارمولوں کی تعداد دس بارہ سے متجاوز شاید نہ ہو۔ ارسطو کو بھی اس حقیقت کا احساس رہا ہوگا، کیوں کہ اس نے پلاٹ اور "منظر" میں فرق کیا ہے۔ سافکلیز (Sophocles) کے ڈرامے "آئی فی جنیا" (Iphigenia in Tauris) کے پلاٹ کا خلاصہ چند لفظوں میں بیان کر کے دکھاتا ہے: "پلاٹ کا عنصر صرف اتنا ہے، باقی سب منظری منظر ہیں۔"

پلاٹ کے تنوع سے زیادہ واقعات کا تنوع اہم ہے، اس اصول کی کارفرمائی اس مشہور لطیفے میں بھی ملتی ہے جس میں ایک مولوی صاحب کو حضرت یوسف کا قصہ بیان کرنے کو کہا گیا۔ مولوی صاحب کو کھانے کی جلدی تھی اس لیے انھوں نے "پدرے بود، پسرے داشت۔ گم کرد، باز یافت۔" کہہ کر قصہ پاک کر دیا اور کھانے پر حملہ آور ہو گئے۔ ان اصولی باتوں کی روشنی میں دیکھیے تو نئے افسانوں پر یہ الزام لگانا کچھ درست نہیں معلوم ہوتا کہ وہ اس لیے دلچسپ نہیں ہیں کہ ان سب کے پلاٹ ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں، کیوں کہ ان کے پلاٹ اگر ایک ہی طرح کے ہوں بھی تو ان میں واقعات (ارسطو کی زبان میں "مناظر") کی کثرت ہے۔ اور اگر مناظر کی کثرت ہے تو "کہانی پن" بھی ہوگا، اور کہانی پن ہوگا تو (جیسا کہ عام خیال ہے) تو افسانے دلچسپ بھی ہوں گے۔ اگر اس کے باوجود یہ افسانے دلچسپ نہیں معلوم ہوتے تو اس کی وجہ کہانی پن کی کمی نہیں، بلکہ کچھ اور ہوگی۔ اس "کچھ اور" کو میں نے اوپر یہ کہہ کر ظاہر کیا ہے کہ وہ افسانے جو ہمیں انسانی سطح پر متوجہ نہیں کرتے، غیر دلچسپ ہو سکتے ہیں۔

افسانے کے نظریہ سازوں کو اس بات کا احساس تھا۔ چنانچہ ارسطو کے علی الرغم (جس نے پلاٹ کو مرکزی اہمیت دی تھی) ہنری جیمس (Henry James) نے کردار کو پلاٹ پر مقدم رکھا۔ اس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ پلاٹ ہے ہی کیا، وہ محض کرداروں کا باہم ردعمل ہے، اور کردار ہیں ہی کیا، صرف پلاٹ (یعنی واقعات) کا ان کے ذریعے اظہار ہے۔ ای ایم فارسٹر (E.M.Forster) نے بھی کردار کو پلاٹ پر مقدم کیا ہے۔ اگرچہ وہ ہنری جیمس کی حد تک نہیں گیا ہے۔ لیکن ان دونوں نے پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو (یعنی واقعات کی کثرت کے مقابلے میں کردار کی نفسیاتی اور ظاہری تصویروں میں تنوع کو) اہمیت اسی لیے دی ہے کہ انسانی توجہ کو برانگیخت کرنے کے لیے کردار جتنا کارآمد ہے، واقعہ اتنا کارآمد نہیں۔ کسی بڑے سے بڑے آتش فشاں

پہاڑ کا پھٹ پڑنا، جس میں کوئی جانی نقصان نہ ہو، ہمیں اس حد تک متاثر نہیں کرتا جس حد تک ٹریفک کے ایک معمولی حادثے کا بیان ہمیں متاثر کرسکتا ہے، اگر اس میں کوئی انسان براہ راست متاثر ہوا ہو، خاص کر ایسا انسان جس سے ہمیں کوئی ذاتی تعلق تھا۔ جلدی جلدی بدلنے والے منظروں اور واقعات پر مشتمل افسانہ، جس میں مرکزی کردار جگہ جگہ گھومتا ہے اور واقعات سے دوچار ہوتا ہے (اس کو پکرسک Picaresque افسانہ کہتے ہیں)۔ وہ بھی اسی لیے ہمیں متاثر کرتا ہے کہ اس کا مرکزی کردار ہماری توجہ کا مرکز رہتا ہے اور ہمارا اس کا ایک ذاتی تعلق قائم ہو جاتا ہے۔ کرشن چندر نے ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' میں اسی تکنیک کو جدید رنگ میں استعمال کیا ہے، اور ''ایک گدھے کی سرگزشت'' تمام و کمال پکرسک تکنیک میں ہے۔ دونوں تحریروں کی کامیابی اظہر من الشمس ہے۔ لہٰذا پلاٹ کا نہ ہونا (پلاٹ کا نسبتاً کم اہم ہونا) اور واقعات کی کثرت، دلچسپی کو مانع نہیں ہوتی، بشرطیکہ واقعات جن لوگوں پر گزر رہے ہیں ان سے ہمیں کسی قسم کا لگاؤ ہو۔

نئے افسانہ نگاروں کا مسئلہ یہ ہے کہ انھوں نے واقعات کی کثرت تو رکھی ہے، لیکن ان کے کرداروں کو انسانی سطح پر بہ مشکل ہی قبول کیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے پلاٹ کو منہدم کرنے پر اس قدر توجہ صرف کی کہ وہ اس بات کو بھول گئے کہ واقعات کی کثرت فی نفسہ توجہ انگیز نہیں ہوتی (یعنی واقعات کی کثرت میں فی نفسہ کہانی پن نہیں ہوتا)۔ وہ کہتے ہیں، اور بالکل درست کہتے ہیں، کہ تجسس پیدا کرنا، قاری کو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کردینا کہ ''پھر کیا ہوا؟'' یا ''اب کیا ہوگا؟'' ہمارا کام نہیں۔ ان کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ ان چیزوں بغیر بھی افسانے میں ''کہانی پن'' ہوسکتا ہے۔ لیکن ان سے غلطی یہ ہوئی ہے کہ انھوں نے تجسس کی عدم موجودگی سے پیدا ہونے والے خلا کو بھرنے کے لیے مناسب کارروائی نہیں کی ہے۔

مثال کے طور پر مزاحیہ تحریروں کو لیجیے۔ ان کی دو قسمیں ہیں، ایک تو وہ (جیسے شوکت تھانوی کا ''سودیشی ریل'' اور پطرس کا ''سویرے جو کل آنکھ میری کھلی'') جن کے دلچسپ ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہم کو یہ تجسس رہتا ہے کہ اب کیا ہوگا۔ (امتیاز علی تاج کے ''چچا چھکن'' والے ''افسانوں'' کی بھی یہی کیفیت ہے۔) لیکن مزاحیہ تحریروں کی ایک دوسری قسم بھی ہے۔ ان میں ہمارا تجسس بالکل کارفرما نہیں ہوتا۔ (مشتاق احمد یوسفی کی اکثر تحریریں اور مجتبیٰ حسین کے شخصیاتی خاکے اس زمرے میں ہیں۔) لیکن یہ تحریریں بھی دلچسپ ہیں، کیوں کہ ان میں تجسس کی عدم موجودگی سے پیدا ہونے والا خلا، لطیفوں، خندہ آور جملوں، چبھتے ہوئے فقروں وغیرہ سے پر کیا جاتا ہے۔ یہ تحریریں ہمارے لیے اس وجہ سے دلچسپ ہیں کہ ہم سوچتے ہیں، دیکھیں مضمون نگار اب کون سا نکتہ نکالتا ہے، اب کون شخص (یا صاحب خاکہ کی شخصیت کا کون سا پہلو) اس کی فقرے بازی کا ہدف بنتا ہے، اب کون سی بات میں سے کس طرح کیا بات نکلتی ہے۔ اسی طرح، نئے افسانوں میں بھی قاری کسی نہ کسی نئے پہلو (چاہے وہ واقعات کو ہو یا کردار کا) کا منتظر رہتا ہے۔ اگر اس کا انتظار کبھی پورا نہ ہو تو اسے مایوسی ہوتی ہے۔

واقعات کا نیا پن اس وقت تک ہی موثر ہوتا ہے جب تک وہ کردار، جن کے ذریعے یا جن کے اوپر وہ واقعات پیش آرہے ہیں، ہماری توجہ کو باندھ سکیں۔ عام خیال کے برعکس، فحش یا عریاں افسانے تھوڑی دیر کے بعد انتہائی غیر دلچسپ ہو جاتے ہیں، کیوں کہ بقول جارج اسٹائنر (George Steiner) وہی چونسٹھ یا بہتر

آسن ہی تو ہیں جن کا ذکر ہیر پھیر کر کیا جاتا ہے۔ پھر ان میں دلچسپی برقرار رہے تو کیوں کر؟ ہندی والوں نے اپنے افسانے کو "بالغ"، "جدید" اور "توجہ انگیز" بنانے کے لیے فحاشی کا سہارا لیا تھا، لیکن چند ہی دنوں میں دلچسپی کی قلعی اتر گئی اور لوگوں نے دیکھ لیا کہ واقعات میں "نیا پن" یا واقعات کی "کثرت" لامحالہ دلچسپی کی ضامن نہیں ہوتی۔

ہمارے افسانہ نگار، ہندی والوں سے

زیادہ سمجھ دار ہیں، اس لیے انھوں نے یہ جھگڑا ہی نہیں پالا۔ (گندگی اور عفونت کو استعمال کرنے کی بعض کوششیں ہوئی ہیں۔ مثلاً احمد ہیش اور قمر احسن کے بعض افسانوں میں۔ لیکن ان کوششوں کا بھی دائرہ مستحسن حد تک مختصر رہا ہے، یعنی احمد ہیش یا قمر احسن کے چند ہی افسانے گندگی اور عفونت کو برتتے ہیں۔) لہٰذا اردو کا افسانہ نگار پوری ہوش مندی کے ساتھ اپنی تحریر کو دلچسپ بنانے کے لیے کوشاں رہا ہے، لیکن وہ جانتا ہے کہ تحریر کو دلچسپ بنانے کے ساتھ ساتھ اسے نیا بھی بنانا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ نئے پن اور دلچسپی دونوں کے بہ یک وقت حصول کے لیے کردار نگاری کے مروجہ طریقوں سے انحراف کرنا پڑتا ہے، اور نئے طریقے ابھی پوری طرح گرفت میں نہیں آئے ہیں۔ لیکن میں نئے افسانے سے مایوس ہرگز نہیں ہوں، بلکہ اس کا خیر مقدم کرتا ہوں، اس شکست و ریخت کا بھی جو نئے کو پرانے سے الگ کرنے کے لیے، اور بالآخر نئے کو قائم کرنے کے لیے ضروری ہے۔

کہانی پن کے بنیادی عناصر اور افسانہ

مہدی جعفر

عنوان سے ظاہر ہے کہ زیر بحث کہانی کی صفت یعنی کہانی پن ہے۔ افسانے کی صفت افسانویت کو اس کے مقابل رکھیں تو کہانی پن کا عکس شاید زیادہ ابھر آئے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ کہانی اور کہانی پن میں بھی کوئی فرق ہے یا نہیں؟ یہ ہو سکتا ہے کہ کہانی تو بن جائے مگر کہانی پن نہ آئے مگر اس کا الٹا سوال تو اٹھتا ہی نہیں کہ کہانی پن موجود ہو اور کہانی نہ بنی ہو۔ ان سوالات سے پہلے یہ سوال اہم ہے کہ کب کہانی کہانی نہیں ہوتی، اور جب کہانی ہو جاتی ہے تو کہانی پن کی خصوصیت کن اجزا پر مشتمل ہوتی ہے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ کس حد تک کہانی مصنف پیدا کرتا ہے، کس حد تک کہانی خود پیدا ہوتی ہے پھر کس حد تک قاری کے دل و دماغ میں کہانی پن کی اپنی شکل بنتی ہے۔

کہانی پن کا پہلا عنصر خود کہانی ہے۔ کہانی اگر کوئی کہانی نہیں کہتی یا بہتر لفظوں میں کوئی واقعہ یا واقعات کا تسلسل نہیں بیان کرتی تو کہانی پن کی پہلی خاصیت سے محروم ہو جاتی ہے۔ لہٰذا پہلے تو کہانی پر آیئے۔ کیا کہانی کسی پلاٹ کا بیان ہے؟ کچھ کیے ہوئے کاموں یا عوامل کا بیان ہے؟ یا اس کے برعکس ایک ٹھہری ہوئی صورت حال کا بیان ہے، جہاں کوئی چیز کوئی عمل آگے نہیں بڑھتا۔ ہربرٹ گولڈ کا کہنا ہے کہ کہانی کار کے پاس سنانے کے لیے کہانی ہونی چاہیے نہ کہ ایک خوب صورت نثر جسے لے کر وہ ہوا خوری پر نکل پڑے۔ غالباً خوب صورت یا اچھی نثر افسانویت کا تقاضا ہے۔ پھر بھی بنیادی سوال باقی ہے کہ کہانی کا مفہوم کیا ہے؟

ہم بھی جانتے ہیں کہ کہانی میں واقعات کے منطقی تسلسل کا بیان ہوتا ہے۔ میں یہاں واقعے کو EVENT کے مفہوم میں استعمال کر رہا ہوں۔ یعنی ایک بات واقع ہوئی پھر دوسری بات واقع ہوئی اور ایک دلچسپ سلسلہ چل پڑا۔ پھر دیکھنا یہ ہے کہ کم سے کم کتنے واقعات مل کر ایک چھوٹی سے چھوٹی کہانی مرتب کر سکتے ہیں۔

کہانی اور کہانی پن کو عملی طور پر سمجھنے کے لئے آیئے ایک کہانی بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک معمولی سی مثال ہے ساس بہو کا قضیہ۔

''ماں بہو سے ناراض ہوئی۔ اس نے بیٹے کو بہو کے خلاف بھڑکایا۔'' یہاں دو واقعات ہیں۔ ماں کا ناراض ہونا اور بیٹے کو بھڑکانا۔ ظاہر ہے ابھی کہانی نہیں ہوئی۔ واقعات اور بڑھا کر دیکھیں۔

''ماں بہو سے ناراض ہوئی۔ اس نے بیٹے کو بہو کے خلاف بھڑکایا۔ بیٹے کو غصہ آیا۔ اس نے بہو کو پیٹا۔''

یہاں پر واقعات بڑھ کر چار ہو گئے ہیں۔ اور کسی حد تک کہانی بھی ہو گئی۔

یہاں بہو کو پیٹنے کا عمل اختتامیہ ہے۔ اس کے بعد کے ممکنہ واقعات مثلاً بہو ناراض ہو کر میکے چلی گئی، اس نے طلاق لے لی، وہ جل کر مر گئی، بہو نے صبر کرتے ہوئے کچھ نہ کیا اور گھر کا ماحول نارمل ہو گیا یا ماحول میں

تا ذ بڑھ گیا یا کہانی سے پہلے کے ممکنہ واقعات کے ساس بُری تھی یا بہو بُری تھی یا بیٹا نرا تھا اس طرح کے واقعے کہانی میں نہیں ہیں قاری کے اپنے ذہن میں کہانی کے واسطے سے مرتب ہوتے ہیں۔

آپ دیکھیں گے کہ کہانی تو ہو گئی لیکن کہانی پن کا کوئی خاص عنصر ابھر کر نہیں آیا۔ وجہ یہ کہ کہانی کی اپنی جمالیات پیدا نہیں ہوئی۔ جمالیات پُر تاثیر پلاٹ کا تقاضا کرتی ہے۔ یہاں پر ارسطو کے اس قول کا سلسلہ ملتا ہے جس میں شعری جمالیات کے تحت اس نے کہا ہے کہ کسی پلاٹ میں ایک آغاز ہو ایک وسط ہو اور ایک انجام ہو تا کہ کہانی تکمیل کو پہنچ سکے۔ ہم نے جو چھوٹی سی کہانی بنائی تھی اس میں آغاز اور انجام کے سرے ہیں درمیان میں متعلق اور مربوط پلاٹ کی کمی ہے کہانی جس کا تقاضا کرتی ہے۔ یہ کہانی کا دوسرا عنصر ہے۔ کہانی پن کے لیے یہ ضروری نہیں کہ ہمیشہ اس میں آغاز، انجام اور وسط موجود رہے کہانی پر یہ قید لگانا فن کے خلاف ہے۔ ظاہر ہے کہانی کا Area یا علاقہ اہم ہے۔ کہانی کی سائز یا ناپ کے مطابق پلاٹ میں پھیلتے بڑھتے واقعات آئیں گے۔ ان واقعات کا بیان ہوگا۔ یہ واقعات جتنے ضروری، اہم اور منضبط ہوں گے کہانی پن کے اضافے کا سبب ہوں گے۔ دوسری طرف غیر ضروری اور غیر اہم واقعات کہانی پن کو مجروح کرنے کا باعث ہوں گے۔ پلاٹ کے علاوہ بیانیہ ہے جو کہانی پن کے مختلف اجزاء کا مجموعہ ہے۔ اس میں راوی، کردار، مکالمے، لہجے اور اسلوب کے علاوہ کہانی کی فضا اور پس منظر بھی شامل ہے۔ بیانیہ کہانی پن کا ایک بڑا اور پیچیدہ عنصر ہے جو توڑا مروڑا اور ڈھالا جا سکتا ہے اور جس میں نثر کا کمال فن ہوتا ہے۔

کہانی پن کا ایک اہم جزو دلچسپی ہے۔ واقعات کا منطقی تسلسل اگر ضرورت سے زیادہ بڑا ہو جائے تو کہانی کی دلچسپی ضائع ہونے لگتی ہے۔ ایسی حالت میں صورت حال کو بدل کر واقعات کی ایک نئی سطح قائم کرنی پڑتی ہے۔ اچانک ایک پوزیشن سے دوسری پوزیشن پر جست لگانا تکنیکی دلچسپی قائم کرتا ہے۔ جیسے جیسے کہانی کا تکمیل گہرا ہوتا ہے اور اس کی فسوں کاری بڑھتی ہے۔ اپنے جادوئی اثر سے قاری کی ذہنی یا جذباتی تبدیلی کا باعث ہوتی ہے۔

افسانویت اور کہانی پن کی تلاش میں پہلے پہل پریم چند سرگرداں نظر آتے ہیں۔ ان کی ابتدائی تخلیقات میں داستانی اسلوب نمایاں تھا جس میں حسن و عشق جیسے اجزا کی کارفرمائی کے ذریعے دلچسپی اور گہرائی پیدا کی گئی تھی۔ داستان ایک انگور کی بیل تھی جو دانے سے ثمر دے رہی تھی۔ اس خوشہ چینی سے پریم چند بیزار ہو گئے۔ انہوں نے اچانک کہانی کی سمت جست لگائی۔ ان کی کہانیاں (سجاد حیدر یلدرم کے برخلاف) طبع زاد تھیں۔ نئی کہانی میں انہیں ایک کھلا موضوعی میدان مل گیا۔ لیکن اس صنف کو ترقی دینے کے بجائے وہ اس سے عملی کام لینے لگے اور معاشرتی سدھار کی راہ اختیار کی جس پر ناول نگار کی حیثیت سے ڈپٹی نذیر احمد چل رہے تھے۔ معلوم ہوتا ہے پریم چند کو اس بات کا احساس رہتا تھا کہ ان کی موضوعی کہانیاں کہانی کی اصل روح سے دور جا پڑی ہیں۔ آخر آخر میں انہوں نے 'کفن' جیسا افسانہ لکھ کر یہ بات ثابت کردی کہ کہانی پن اور افسانویت موضوع میں نہیں بلکہ تخلیقی طریق کار میں پنہاں ہوتی ہیں۔ 'کفن' کی تخلیق پریم چند کی دوسری جست تھی۔

پریم چند کی روایت پر چلنے والے سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی اور سہیل عظیم آبادی اور فوراً بعد

نیاز فتحپوری اور مجنوں گورکھپوری ہیں، جنھوں نے موضوعی اعتبار سے کہانی کی دلچسپی پر توجہ دی۔ ان افسانہ نگاروں کی زبان اور بیان اور ماحولیاتی تجسیم میں داستان جیسی صفائی ہونے کے باوجود ان فن کاروں نے اپنے عصری دنیاوی مسائل، سماج، اصلاح اور حسن وعشق کے بیان میں اُلجھ کر افسانویت یا کہانی پن کے لیے بھی صورتیں رائج رکھیں۔ انھوں نے کہانی سے زیادہ حقیقت پسندی کو ترجیح دی۔ یہ پریم چند کی روایت تھی۔ آگے کی راہ مسدود تھی۔

آگے کی راہ بنانے کے لیے کچھ توڑ پھوڑ کی ضرورت تھی۔ زمانے میں وہ داستان والا ٹھہراؤ نہیں رہ گیا تھا۔ انجماد کو پگھلانے کے لیے 'انگارے' کے مصنفین نے شعلہ سامانی سے کام لیا اور افسانے کی توجہ کو ایک نئے موڑ پر لا کھڑا کیا۔ سجاد ظہیر، رشید جہاں، احمد علی اور محمود الظفر نے موضوعاتی سطح پر فرائڈ اور مارکس وغیرہ کے نظریوں کا اتباع کرتے ہوئے مذہب اور اسکی پابندیوں پر شدید حملے کیے۔ معاشرہ جو اصلاح کی دھیمی رفتار کا عادی تھا اس اچانک حملے سے بیتاب ہوگیا۔ ان افسانوں کے خلاف شدید احتجاج ہوا اور انگارے کے افسانوں پر پابندی عائد کردی گئی۔ پھر بھی افسانویت اور کہانی کی دلچسپی کے لیے یہ افسانے راہ بنانے کا کام کر گئے تھے۔ نئے تجربوں کا آغاز ہو چکا تھا جسے نظریاتی طور پر ترقی پسندی کا نام دیا گیا۔ آگے چل کر خود سجاد ظہیر نے 'نیند نہیں آتی ہے'، جیسے افسانے میں شعور کی رَو کی تکنیک کا خاصا عمدہ استعمال کیا ہے۔ یہ افسانہ جیمس جوائس سے متاثر نظر آتا ہے۔ یہ افسانویت پیدا کرنے کی نئی تدبیر کاری تھی۔

بیدی، منٹو، احمد ندیم قاسمی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، غلام عباس، حیات اللہ انصاری، خواجہ احمد عباس وغیرہ تک آتے آتے کہانی یا افسانہ ہمیں دو راہوں پر چلتا نظر آتا ہے۔ ایک تو حقیقت پسندی کی راہ جو DOWN TO EARTH تھی۔ اس کی واضح نمائندگی کرشن چندر، عصمت چغتائی، اشفاق احمد، احمد ندیم قاسمی، حیات اللہ انصاری اور خواجہ احمد عباس کر رہے تھے۔ دوسری راہ حقیقت پسندی (REALISM) کے ساتھ ساتھ تخیلی ارتفاع کے تجربوں کی تھی۔ یہ کچھ دوسری طرح کے افسانے تھے جنھیں منٹو، بیدی، غلام عباس، ممتاز مفتی، حسن عسکری، ممتاز شیریں وغیرہ لکھ رہے تھے۔ یہ افسانویت یا کہانی پن کے لیے نئی زمینوں کی تلاش تھی۔ پھندنے، ممی، آنندی، حرام جادی، بیگھ ملہار وغیرہ جدید نگارش کی طرف بڑھتے قدم تھے۔ حقیقت پرستی دلچسپی سے افسانویت اور کہانی پیدا کرنے کے لیے اس دور کے فنکاروں نے انسانی نفسیات کا سہارا لیا اور جنس کے موضوع اور اس کی حسیت پر بھی خامہ فرسائی کی۔ سیاسی صورت حال، ملک کی تقسیم اور دوسرے موضوعات بھی ان کے قلم کی زد میں آئے۔ شاید یہ نئی حقیقت پسندی تھی جس میں کم وبیش بھی فنکار شریک تھے۔

ان راہوں میں نیا ادراک پیدا کرنے کے لئے اور کہانی پن یا افسانویت لانے کے لیے قرۃ العین حیدر نے ایک بڑا موضوعاتی کردار ادا کیا۔ انھوں نے تاریخ کے زمانی و مکانی شعور کا قصہ کہنا شروع کیا۔ بالفاظ دیگر انھوں نے افسانے کو تاریخ کی زبان دی۔

قرۃ العین حیدر ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان پل بناتی تھیں۔ وہ تاریخی حافظے کو محفوظ کرنا چاہتی تھیں۔

اسی دوران انتظار حسین نے 'وہ جو کھوئے گئے' اور دوسرے داستانی یا اسطوری افسانوں کے ذریعے اپنی

شناخت قائم کی۔ ان کے یہاں قصہ پن یا افسانویت تخلیق کرنے کی نئی کوشش داستانوں یا اساطیر کی بازیافت میں ہے۔ وہ حافظے کی گمشدگی کا المیہ بیان کرتے ہیں۔ قصہ پن کے لیے وہ پریم چند سے پہلے کی دنیا میں چلے جاتے ہیں۔

جدید افسانے کا آغاز منٹو کے افسانے 'پھندنے' سے ہوتا ہے۔ مگر اسے نئے کر انتظار حسین نے برتا۔ بلراج مینرا، انور سجاد اور سریندر پرکاش نے باقاعدہ کہانی پن اور افسانویت کا انہدام کیا۔ 'کمپوزیشن سیریز' کے افسانے 'پتھر لہو کتا' اور 'ستلقارس' میں پلاٹ، قصہ اور کردار کی توڑ پھوڑ ہے۔ وہ اپنا قدم اینٹی اسٹوری کی جانب بڑھاتے ہیں۔ یہ جدید افسانے کی نئی شکل ہے۔

جدید افسانہ کہانی کی بدلی ہوئی شکل ہے۔ نئی بقا کے لیے تجربہ کرکے فرسودگی سے نجات پانے کی کوشش لازمی چیز ہے۔ تجربہ تجزیے سے شروع ہوتا ہے پھر کچھ اجزا کے اخراج اور باقی اجزا کی نئی ترتیب اور نئی ترکیب سے نئی کہانی خلق کی جاتی ہے۔ چنانچہ معاصر افسانوں میں ایک نیا تجربہ کہانی پن سے افسانویت کی جانب مراجعت کا ہوا۔ ظاہر ہے کہانی پن میں کہانی کہنے یا سنانے کا عمل ہے تو افسانویت میں افسانہ لکھنے کا عمل ہے، جس میں اچھی نثر اور بیانیہ پن کی اہمیت بڑھ جاتی ہے، اس میں OBLIQUENESS آجاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں کے جداگانہ لہجوں اور اسلوب سے فائدہ اٹھا کر تجربے کیے گئے۔ کبھی شعوری کبھی غیر شعوری طرح سے۔ اس صورت میں رمزیت، سریت، ابہام، علامت، تمثیل، طلسم، فریب، حسیات، یا دوسری چیزوں کو بنیاد بنا کر افسانویت قائم کرنے اور دلچسپ یا پر تجسس بنانے کی کوششیں ہوئیں۔ یہ کہانی پن کے وقت اور واقعے کے گزرنے کا عمل نہ ہو کر افسانویت کی گزارش حال وقتی کا عمل تھا۔ اس میں کہانی پن کے سارے اجزا کو ملانے کے بجائے چیدہ چیدہ خیال اور احساس کو نئے تخلیقی فارم میں برتنے کی سعی تھی۔ ان باتوں سے میری مراد ہر گز نہیں کہ عصری افسانہ نگار نے کہانی پن کو روایتی جان کر قابل اعتنا ہی نہیں سمجھا۔ جہاں ایک طرف قاضی عبدالستار پریم چند کی حقیقت پسند روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے کہانی پن کی جلوہ گری کو آب و تاب سے پیش کرتے ہیں تو دوسری طرف جیلانی بانو، شفا یاد، انور خاں، سلام بن رزاق اور سید محمد اشرف بھرپور پلاٹ کا اثبات کرتے ہوئے ٹائم سیکوئنس کی نفی نہیں کرتے۔ مرزا حامد بیگ کا بیانیہ سادہ نہیں ہے۔ وہ تخلیقی زبان اور علامتیت کے امتزاج کے ساتھ کہانی پن کی جلا پر زور دیتے ہیں۔ پھر وہ افسانہ نگار ہیں جو کہانی پن اور افسانویت کو اس طرح آمیز کرتے ہیں کہ حدیں مٹ جاتی ہیں۔ رام لعل، اقبال مجید، جوگندر پال، غیاث احمد گدی، بلراج کومل اور غلام الثقلین نقوی اسی قبیل کے فنکار ہیں۔ مثال کے طور پر اقبال مجید کے یہاں ڈرامائیت طنز اور کہانی کے تعلق سے جان پڑتی ہے۔ وہ کہانی کہنے یا سنانے کا عمل افسانہ لکھنے کے فن میں داخل کرتے ہیں۔

رتن سنگھ کے یہاں بھرپور کہانی پن ہے۔ استعاروں کے جھرمٹ میں وقت نئی نئی صورتیں اختیار کرتا ہے۔ ان کا کہانی پن بلا لاگ لپیٹ والا ایک استعاراتی محور ہوتا ہے جو بسرعت مختصر کہانی خلق کرتا ہے۔ سریندر پرکاش افسانویت کے لئے ایک طربانہ کیفیت یا معنی کا سا ماحول خلق کر دیتے ہیں۔ کنور سین کے یہاں کتھا کاری ہے مگر ان کی کہانی کوئی بات لے کر چلتی ہے اسے کہنا چاہتی ہے۔ حمید سہروردی کی افسانوی دلچسپی یہ ہے کہ ان کے

فن میں شاعری اور افسانہ نگاری کی حدیں ختم ہو جاتی ہیں۔ ساجد رشید کا فن سیاسی یا اقتصادی جبر کے پتھر تلے دبے، کراہتے ہوئے عہد حاضر کے انسان کا المیہ ہے۔ یہ مسئلہ ان کی افسانویت کا سرچشمہ ہے۔ آصف فرخی اور علی امام نقوی افسانویت پیدا کرنے کے لئے استعاراتی رمز کی بنیاد پر اثر خیز منظر قائم کرتے ہیں۔ قمر احسن کہانی پن کی دلچسپی سے واضح گریز کرتے ہوئے افسانوی واقعیت کا تجسس پیش کرتے ہیں۔ نیز مسعود سریت اور علامتیت کے امتزاج سے ایک حسیت بھری دنیا خلق کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جس میں مسائل خوابناک طلسمی ماحول میں ضم ہوتے ہیں۔ گہرے مفہوم والے جملے اور اشارے ان کے فن کا خاصہ ہے۔

قرۃالعین حیدر کے یہاں کہانی پن کے وجود پر افسانویت غالب ہے۔ 'ملفوظات' حاجی گل بابا، میں وقت رواں (TEMPORAL TIME) کی کسی حد تک توڑ پھوڑ ہے۔ یہاں خانقاہیت اور مختلف مذہبی فلسفوں سے بیزاری اور ڈائلما (DILEMMA) کی کیفیت پیش کرنے سے افسانویت میں نکھار آیا ہے۔

انتظار حسین کے یہاں افسانویت کہانی پن میں پیوست ہو جاتی ہے۔ کہانی پن ان کے یہاں کرداروں کی آنچ میں موجود ہے۔ ایک ابتلا ہے جو کہانی کے دامن میں موجود ہوتی ہے۔ وہ اکثر داستانی اسلوب میں چھپی ہوئی قوت کا فائدہ اُٹھاتے ہیں۔ وہ افسانہ طراز ہیں۔

انور سجاد کی افسانہ نگاری میں کہانی پن سے شعوری گریز کا پتہ چلتا ہے۔ ان کے یہاں استحصال کی اندوہناک شکل میں کرداروں کے جھیلنے کا عمل شامل ہے۔ ایک شدید انسانی سوز و گداز کی جھلک یعنی HUMAN ELEMENT ان کی افسانویت ہے۔ یہ انسانی صورت حال اس وجہ سے کہ پلاٹ اور بیانیہ کو توڑ مروڑ کر ایک نئے اسلوب میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ یہ سب کچھ پیچیدگی کا عمل ہے جو افسانویت کی ہی ایک شکل ہے۔

بلراج مینرا کے افسانے ایسی خود اذیتی جو تیسری دنیا کے انسان کی اذیت ہے یا جو ترقی یافتہ اقوام اور ممالک کے دباؤ کا نتیجہ ہے، کہانی پن کے اتھل پتھل کے ساتھ لاتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ افسانوی دلچسپی قائم رکھنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ انہیں جدید افسانے کی ایجاد میں اہم مقام حاصل ہے۔ انور عظیم کے افسانے بھی طریق کار کے طور پر جدید افسانے کا اہم موڑ ہیں۔

رشید امجد کے یہاں انسانی اندوہ ناکی کا براہ راست بیان کم ہے ماحول، خیال، تجسس اور تکنیک پر اچھوتی گرفت ان کے بیانیہ کی طاقت ہے۔ مربوط پلاٹ سے گریز کرتے ہوئے امجد کے حوالے سے وقت رواں TEMPORAL TIME کا توڑ مروڑ ہے۔ رشید امجد کا اپنا مخصوص طرز بیان افسانوی دلچسپی خلق کرتا ہے۔ ان کے علاوہ علی حیدر ملک، محمد عمر میمن، شوکت حیات، شفیق، حسین الحق، انیس اشفاق، مظہر الزماں خاں وغیرہ نے علامتی بیان کے لیے افسانے کی ہیئت، پلاٹ یا وقت کی توڑ پھوڑ کی ہے۔ بلراج مینرا، کمار پاشی، سریندر پرکاش، انور سجاد، اکرام باگ، حمید سہروردی یہاں تک کہ کلام حیدری نے کہیں کہیں کہانی پن تو کیا افسانویت سے بھی گریز کیا ہے۔ ان سبھی فن کاروں نے اینٹی اسٹوری کی تجرباتی کوشش کی ہے۔ دوسری طرف رام لعل نے ایک افسانہ 'دوزخ سے واپسی' لکھا ہے جس میں حتی مکالمہ یا اینٹی ڈائیلاگ پیش کرنے کے باوجود کہانی پن موجود ہے۔ اسے ایک کامیاب تجربہ کہا جاسکتا ہے۔

میں نے کہانی پن کی جزئیات کا تعین کرتے ہوئے کہانی پن اور افسانویت کے درمیان فرق سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ کہانی کہنے اور افسانہ لکھنے کے اپنے اپنے مرحلے ہیں۔ افسانہ نگار کو اپنے اصول وضع کرنے کا حق حاصل ہے مگر دوسروں کے اصولوں کے مطابق تخلیق کئے ہوئے ادب کو رد کرنا دوسرے فنکار کی آزادیٔ اظہار کے منافی ہے۔

پریم چند کے زمانے سے ہی افسانوی نگارش کے دو دھارے رواں دواں ہیں۔ پہلا دھارا حقیقت پسندی (REALISM) کی زمینی سطح پر بہتا ہے۔ اس میں ایک طرح کی مطابقت ہوتی ہے۔ جس کا فائدہ فنکار کو ملتا ہے۔ حقیقت پسند (REALISTIC) افسانے ہر دور میں لکھے گئے۔ اسے پریم چند کی روایت کہہ لیجئے یا ان کا تتبع یا حقیقت کی نمائندگی یہ مستقل دھارا ہے۔ اس میں پختگی ہے۔ حقیقت پسندی کی سطح پر شاید ہم آج بھی پریم چند کو بہتر (IMPROVE) کر رہے ہیں۔

دوسرا دھارا حقیقت پسندی سے انحراف، انکار، اختلاف یا اس کی آمیزش سے تجرباتی فلک الافلاک قائم کرنے کی کوشش ہے۔ اس دھارے میں تازہ بہ تازہ نو بہ نو کی کیفیت ملتی ہے۔ سارے تجربے اور تحریکیں اس فضا کو متاثر کرتی ہیں۔ استعارے، ابہام، سرریلزم، ہیئت، اسلوب اور زبان و بیان کے نوع بہ نوع کھیلوں کے لئے یہ فضا زیادہ سازگار ہے۔ افسانہ نگاروں کے یہاں اکثر دونوں دھاروں کا سنگم نظر آتا ہے۔

بدلتے ہوئے رجحانات کے زاویے سے دیکھئے تو نظر آئے گا کہ پہلے موضوعی افسانے لکھے گئے جس میں تھیم پر زیادہ توجہ تھی۔ کہانی بنا لینے کی ترکیبیں نکالنے کی کوششیں ہوئیں۔ رجحان بدلا تو موضوع سے ہٹ کر اس کی (TECHNICALITY) پر زور صرف کیا گیا۔ نتیجتاً علامتی، استعاراتی، اساطیری اور ماوراء الفطرت عوامل کے افسانے سامنے آئے۔ پھر تجرید سے انحراف اور بیانیہ تجسیم کی طرف جھکاؤ نظر آنے لگا۔ افسانہ پیچیدگی سے ابھر کر موضوعی وضاحت کی جانب گامزن ہوا۔ آج بیانیہ شفاف پن اور موضوع کی داخلیت اور خارجیت (SUBJETIVITY & OBJECTIVITY) پر دھیان مرکوز کیا جا رہا ہے۔ جس میں آسان اور عام فہم بیانیہ اہم ہے۔ موضوعی اعتبار سے مشرقی یا مغربی علاقائیت کا رشتہ محیط الارضیت (GLOBLIZATION) سے استوار ہے۔ آج افسانہ ٹھہراؤ کے بالمقابل تبدیلی (CHANGE) کا مظہر بھی ہے۔ ڈیمانسٹریشن (DEMONSTRATION) افسانے کا نیا فنکشن ہے۔

کہانی یا افسانہ

مہدی جعفر

افسانہ ایک اہم صنف سخن ہے۔ یہ افسانہ ایک عرصے سے Evolve ہو رہا ہے۔ یہاں [Evolve ارتقا] کا لفظ ڈارون کی اصطلاح میں نہیں استعمال کیا گیا ہے بلکہ برآمد ہونے، نکل آنے یا طلوع ہونے کے مفہوم لیے ہوئے ہے۔ ارتقا توسیع سے بھی مختلف ہے۔ ان دونوں صورتوں کو خلط ملط نہیں کرنا چاہئے۔ افسانے سے میری مراد عصری افسانہ ہے۔ یہی افسانہ Evolve ہو کر سامنے آیا ہے۔ اگر جدید افسانہ ترقی پسندی کی توسیع ہوتا تو یقیناً پریم چند اپنے افسانے ''کفن'' کو مجموعے سے خارج نہ کر دیتے۔ انہوں نے ایسا اس لئے کیا کہ ''کفن'' جیسے جدید افسانے کی اولین شکل اپنی ارتقائی صورت میں کسی نظریے کی ارتقائی شکل نہیں بن سکتی تھی۔ اگر نظریہ الجھائے رکھے تو افسانہ زیادہ سے زیادہ نئی تکنیک کا نمونہ بن سکتا ہے، بھرپور تخلیق کا آئینہ نہیں۔ علی عباس حسینی کا ایک افسانہ ''مصنف'' ہے، جس میں کہانی کا مجموعی اثر توڑنے کا کام چابک دستی سے انجام دیا گیا ہے۔ افسانے میں ہی کہانی کو ہر جگہ پاش پاش کیا گیا ہے۔ صاف دیکھا جا سکتا ہے کہ یہ افسانہ اپنی اصل میں افسانہ ہے، کہانی کے تقاضوں کی تحریک ہرگز نہیں۔ اس برتاؤ کو جدیدیت کے عمل سے تعبیر کرنے میں چنداں مضائقہ نہیں۔ یہاں جدیدیت کا سراغ ملتا ہے۔

افسانے کی جدید خاصیتیں آہستہ آہستہ سامنے آئی ہیں۔ ''انگارے'' کی چند تخلیقات اس کا سراغ دیتی ہیں۔ سجاد ظہیر کا افسانہ ''نیند نہیں آتی ہے'' لے لیجیے۔ اس میں شعور کی رو کی تکنیک برتی گئی ہے۔ بعد میں چل کر یہ تکنیک بھی جدیدیت کا پس منظر بنی۔ منٹو، بیدی، کرشن چندر، ممتاز مفتی، غلام عباس، احمد ندیم قاسمی وغیرہ نے اپنے افسانوں کے درمیان کبھی کبھی اور کہیں کہیں تخلیقی ندرت سے کام لیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں بھی جدیدیت کی غیر شعوری جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ مثال کی ضرورت نہیں۔ ان کے دور میں جدیدیت کے چشمے سوئے ہوئے تھے اور اکثر یہاں وہاں پانی نکل آتا تھا۔

اگر میں کہوں کہ افسانہ اسی طرح سے کہانی نہیں جس طرح سے جدیدیت ترقی پسند نہیں ہے تو بات نہیں بنتی۔ میں جدید افسانے اور افسانے میں کوئی فرق روا رکھنا نہیں چاہتا اور پرزور الفاظ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ نئے افسانے کا ٹکراؤ ترقی پسندی سے نہیں بلکہ کہانی سے رہا ہے۔ جہاں تک جدیدیت اور ترقی پسندی کا تعلق ہے افسانے کی جدید شکل دونوں حلقوں میں قابل قبول ہے۔ اگر نہیں ہے تو ہونی چاہئے۔ حقیقی افسانے کو جب خدا اپنا سکتا ہے اور سورۂ یوسف کی صورت میں اپنی کتاب کا جز بنا سکتا ہے تو انسانوی حقیقت کو ترقی پسندی یا جدیدیت قبول کیوں نہیں کر سکتی۔ رہا کہانی کا معاملہ تو وہ ایک مدت سے اپنی جذباتی اور سبق آموزی والی حیثیت کھوتی جا رہی ہے۔ اس طرح اپنی صنف کو گم کر رہی ہے۔ کہانی اگر بچی ہے تو صرف اپنے تحیر، سریت اور ذہنی گرفت کے باعث۔ یہ آج بھی کہانی اور افسانے کی قدر مشترک ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے کو کہانی اور کہانی کو افسانے کے نام

سے پکارنے میں کوئی قباحت محسوس نہیں کی جاتی۔ دونوں میں فرق بہر حال ہے۔ جب کہ افسانے میں کہانی ختم کی جاسکتی ہے، افسانہ ایسا فارم ہے جس کے وسیع تر دامن میں نوع بہ نوع صورتیں، کیفیات، تاثرات اور اسالیب کے لئے وافر گنجائش نکلتی ہے۔ ایسی کیفیات اور اسالیب جن کے لئے کہانی کا فارم بنا ہی نہیں ہے۔ ایسا افسانہ جس میں کہانی ختم نہ ہو پائے شوکت حیات کے مطابق ''اکہانی'' کہلائے گی۔

جیسے جیسے افسانے کی جدیدیت نمایاں ہوتی گئی ہے وحدت تاثر اس کی شناخت بن گئی ہے۔ بلراج مین را، انور سجاد، بلراج کومل اور شوکت حیات کے افسانے وحدت تاثر کا نمونہ ہیں کہانی پن کا نہیں۔ البتہ جوگیندر پال اپنی کہانیوں میں کسی حد تک کہانی پن لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ عصری اظہار اثرات کی ایک مجموعی صورت ملحوظ کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے کہ افسانوی عمل تجزیاتی نہیں بلکہ تشکیلی ہے۔ ظاہر ہے اگر فن کار چوکس نہیں ہے تو افسانے میں کئی طرح کے تاثرات شامل کرنے کی ہوس ایک طرح کا ڈھیلا پن یا بے ربطی جنم دے سکتی ہے۔ محض تاثرات کا ڈھیر لگانا خوبی نہیں۔ خوبی تو اس وقت پیدا ہوتی ہے جب منتخب تاثرات کھپتے ہیں، ایک طریق کار کے طور پر ان کا تفاعل ہوتا ہے۔ تاثرات کا ذخیرہ دکھا کر چونکانا الگ ہے، تاثرات کی جلوہ آرائی الگ۔ پہلی چیز افسانے کی تکنیک ہو سکتی ہے اور دوسری خود افسانہ۔

سریندر پرکاش اور انور عظیم کے افسانے ''بازگوئی'' اور ''مردہ گھوڑے کی آنکھیں'' وحدت تاثر کے بجائے مجموعۂ تاثرات کی اچھی مثال ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے ''قید خانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے'' میں انیس، دبیر، اقبال وغیرہ کے مذہبی نظریاتی تاثرات کو افسانوی پس منظر میں بکھیرنے کی کوشش ہے کئی طرح کے تاثرات ان شعرا کی نظموں کے توسط سے داخل ہیں۔ یہ تاثرات بنے بنائے بڑے دائرے کے چھوٹے چھوٹے ہیں، جن سے افسانے میں جان ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ البتہ افسانوی فن تو وہیں پتہ چلے گا جب اپنے قد آور تاثرات پیدا ہوں اور اپنی پوری شدت کے ساتھ خود ایک بڑا دائرہ وحدت خلق کریں، محض دوسروں کے دائرے میں قید ہو کر نہ رہ جائیں۔ افسانویت کے معنی یہیں سے ابھریں گے۔

جملہ تاثرات کا باہم دگر ٹریٹمنٹ جدید افسانوں میں اکثر غیر شعوری رخ سے نظر آتا ہے۔ مثلاً رشید امجد کے اکثر افسانوں میں افسانوی تاثر، تصویر کشی اور شعری تاثر کا تخلیقی انضمام ہے۔ اقبال مجید کے افسانے ''ایک حلفیہ بیان'' میں تاثرات کا اختلاط کہانی پن اور ڈرامائیت کے ادغام سے ہوا ہے۔ نیر مسعود، خواب، علامت اور بیانیہ امیجری کی ہم آہنگی سے افسانوی تنظیم پیدا کرتے ہیں۔ جب کہ خالدہ اصغر کے یہاں حسیاتی محسوساتی امیجری اور مظہراتی بیان کا باہم اتصال ہے۔ کبھی کبھی اردو افسانے میں ایک دوسرے کے مخالف اثرات کچھ اس طرح تفاعل کرتے ہیں کہ اینٹی اسٹوری کی شکل نظر آتی ہے، جس میں منطقیت اور لامرکزیت بڑی اہم چیزیں ہیں۔

کہانی عموماً آغاز، انجام اور وسط کے مثلث سے عبارت ہے۔ بہت ہوا تو ایک زاویہ کم ہو گیا۔ کہانی کے برخلاف افسانے میں آغاز ہی آغاز، انجام ہی انجام یا وسط ہی وسط یا محض ایک نقطہ ہی ہو سکتا ہے۔ یعنی محض صورت حال، کوئی واقعاتی تصادم نہیں۔ ظاہر ہے افسانے کے لئے واقعاتی انتہا کا ہونا ضروری امر نہیں۔ وہ بحرانی کیفیت یا انجماد جیسے حال میں بھی جی لیتا ہے۔ محض سچویشن کی بنیاد پر بھی افسانہ بن جاتا ہے، جس میں تناؤ اور سکون یا شدت

اور عدم شدت کی دھوپ چھاؤں دیکھی جا سکتی ہے۔ اقبال مجید کا افسانہ "پیشاب گھر آگے ہے" تناؤ والی کمپوزیشن کو فزیالوجیکل ٹینشن میں بدل کر پیش کرتا ہے۔ اچھی زبان اور پرقوت بیان کے ساتھ قاضی عبدالستار کے یہاں رنگوں جیسی لہروں کا برتاؤ ہے۔ درحالیکہ وہ واقعہ کی بنا پر افسانہ لکھتے ہیں۔ سریندر پرکاش کا "سُلفا رس" ذہنی کمپوزیشن کا افسانہ ہے۔ انور عظیم، کلام حیدری، رشید امجد، اعجاز راہی، شوکت حیات، حمید سہروردی، شہنشاہ مرزا اور دوسروں نے اکثر واقعے سے گریز کیا ہے۔ صورت حال کے ساتھ واقعے پرمبنی جدید افسانے انور سجاد، خالدہ اصغر، شفیق، محمد خشایاد، مرزا حامد بیگ، احمد داؤد، انور خان، علی امام نقوی، سید محمد اشرف، سلام بن رزاق، قمر احسن، کمار پاشی اور دوسرے فن کاروں کے یہاں زیادہ ملیں گے۔ مگر یہ لوگ واقعے کو وہ اہمیت نہیں دیتے جو صورت حال کو دیتے ہیں۔ علامتی طرز میں لکھنے والے مظہر الزماں خاں، حسین الحق اور دیگر فن کاروں کے یہاں بھی قصہ بکھا ہے۔

جہاں تک امکانات کی جستجو کا تعلق ہے فن کار نے اپنے کو کبھی ذاتی اور کبھی عالمی کرب سے پہچانا۔ عالمی اعتبار سے محمد عمر میمن کے استعاراتی اور تمثیلی افسانے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ قمر احسن نے "اسپ کشت مات" لکھا جس میں علامتی انداز میں بردباری، پچھلی نسل سے دبی دبی برانگیختگی اور نئی نسل کی کج احساساتی اور ذہنی صورت حال سمجھنے کی ذہانت صاف نظر آتی ہے۔ شفق نے "کانچ کا بازیگر" لکھا اور اور بھی سطح پر خدشوں اور اندیشوں کی جدید تمثیل خلق کی۔ احمد ہمیش نے "کہانی مجھے لکھتی ہے" کے توسط سے سوانحی کرب کی نمائندگی کی۔ مرزا حامد بیگ اپنی انفرادیت کے ترچھے پن سے واقعاتی افسانہ ترتیب دیتے ہیں۔ رشید امجد کا علامتی صورت حال میں تحلیل اور تفہیم کا عمل ایک ماورائی حقیقت نگاری کو جنم دیتا ہے۔ رام لعل کا افسانہ "دوزخ سے واپسی" اینٹی ڈائیلاگ کا اچھوتا ٹریٹمنٹ پیش کرتا ہوا جدید افسانہ ہے جس میں واقعہ پر صورت حال غالب ہے۔ عبداللہ حسین اپنے بیانیے سے لطیف احساسات کو افسانوی حسیت میں بدلنے کا کام لیتے ہیں۔ بلراج مین را لفظوں کو سخت ترین مرحلوں سے گذرنے کی کوشش میں ایک توانا اور اچھوتا ساختیاتی ادراک منطبق کرتے ہیں۔ انور سجاد رقص بسمل والے اسلوب میں جانفشانی نقش کرتے ہیں اور انتظار حسین گہری تفکیری بیان میں اکثر گمشدہ ماضی کے اوراق الٹتے ہیں اور وہاں سے نیا عہد نامہ خلق کرنے کا جتن کرتے ہیں۔ غرض کہ آج کا افسانہ نگار اردو افسانے کو ایک ارتقا یافتہ صنف سخن بنانے پر مصر ہے، کامیاب ہو یا نہ ہو۔

تخلیقی عمل

نیر مسعود

وکٹر ہیوگو کو نوتر دام کے قدیم کلیسا کی ایک دیوار پر کسی نامعلوم آدمی کا مدتوں پہلے لکھا ہوا ایک لفظ "مقدر" نظر آیا تو اس نے سوچا یہ لفظ یہاں کس نے، کب اور کیوں لکھا ہوگا۔ یہ خیال اس کے ناول "نوٹرس کا نو تر دام" کی بنیاد بن گیا۔ غلام عباس کی ایک بار جاڑوں کی رات میں اوورکوٹ کے نیچے صرف بنیائن پہنے ہوئے سیر کو نکل کھڑے ہوئے۔ انہیں خیال آیا کہ اگر اس وقت وہ کسی حادثے کا شکار ہو جائیں اور ان کا اوورکوٹ اُتارا جائے تو کیسا رہے۔ اس لطیفہ آمیز خیال نے ان سے ایک ایسا افسانہ "اوورکوٹ" لکھوا لیا۔ دونوں باکمالوں کے یہاں تخیل کی تحریک نے تخلیق کی راہ ہموار کی اور دونوں کے یہاں تخیل اتفاقاً متحرک ہو گیا۔ سعادت حسن منٹو اور بہتوں نے روپے کی فوری ضرورت کے پیش نظر یا کسی کی فرمائش پر کبھی کبھی بادل ناخواستہ اور مجبوراً افسانے اور ناول لکھے، لیکن انہیں بھی لکھنے کے لیے تخیل کو متحرک کرنا پڑا۔ اس کے بغیر کام نہیں چل سکتا اس لیے کہ تخلیقی عمل کے لیے سب سے پہلے تخلیقی عمل کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ تحریک باطنی بھی ہو سکتی ہے اور خارج سے بھی مل سکتی ہے۔ اپنے ذاتی افکار، واردات، تاثرات، اخبار کی کوئی خبر، ویرانے میں کوئی قبر، حساب کتاب کا کوئی پرچہ، کوئی پرانی تصویر، خواب کا کوئی منظر، کسی عمارت کے بچے کچھے آثار بھی تخیل کو متحرک کر سکتے ہیں جس کے نتیجے میں ذہن تخلیق کے لیے آمادہ ہوتا ہے۔ اس ذہنی آمادگی کو ہم سہولت کے لیے ارادہ کہہ سکتے ہیں جس کے تحت خیال کو لفظ میں بدلنے کا عمل شروع ہوتا ہے۔ اور اسی کے ساتھ تخلیقی عمل خارجی عمل اختیار کرنے لگتا ہے۔ خارجی عمل اختیار کرنے کے مراحل مختلف لکھنے والوں کے یہاں مختلف ہو سکتے ہیں۔ کوئی اپنے ذہن میں یا تحریری طور پر خاکے کی صورت میں پورا افسانہ پہلے ہی تصنیف کر لیتا ہے، پھر اطمینان کے ساتھ اسے لفظوں میں منتقل کر دیتا ہے۔ کوئی اپنے افسانوں کے صفحوں کی تعداد پہلے ہی مقرر کر لیتا ہے اتنے ہی صفحوں میں افسانہ مکمل کر لیتا ہے۔ کسی کے ساتھ یہ ہوتا ہے کہ وہ مختصر سا افسانہ لکھنے کا ارادہ کر کے بیٹھتا ہے مگر پھر افسانے کو طویل کر دیتا ہے، کوئی طویل افسانہ لکھنے کا ارادہ کرتا ہے مگر بیچ میں کسی مرحلے پر اس کو محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ یہاں پر مکمل ہو گیا اور وہیں پر وہ افسانے کو ختم کر دیتا ہے۔ کوئی اپنے افسانے کا اختتامیہ پہلے ہی سوچ لیتا ہے، اس کے بعد افسانے کا آغاز کرتا ہے اور اس کو طے شدہ اختتام تک پہنچاتا ہے۔ ان میں سے بیشتر صورتوں میں پورا افسانہ یا اس کے اہم اجزا لکھنے والے کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتے ہیں، گویا تصنیف تحریر سے پہلے وجود میں آ جاتی ہے، لیکن یوں بھی ہو سکتا ہے کہ تحریر اور تصنیف ساتھ ساتھ چلیں۔ سعادت حسن منٹو کا کہنا تھا کہ وہ کبھی کبھی بغیر سوچے سمجھے کسی فرضی کردار کے بارے میں ایک جملہ لکھ دیتے ہیں، پھر اسی کردار کے احوال دریافت کر کے افسانہ لکھتے چلے جاتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ دلچسپ صورت حال وہ ہوتی ہے جب ادیب اپنے افسانے کے مقابلے

میں بے بس نظر آتا ہے اور افسانہ اس کے ارادے کے خلاف چلنے، گویا افسانہ نگار کو اپنی مرضی پر چلانے لگتا ہے۔ کبھی اپنا موضوع بدل دیتا ہے، کبھی اپنے کسی ضمنی کردار کو مرکزی کردار بنا لیتا ہے۔ یہ باتیں لینے سننے میں خاصی ڈرامائی معلوم ہوتی ہیں لیکن دراصل یہ سب افسانہ نگاری کا تخلیقی عمل ہوتا ہے یعنی وہ دوران تخلیق اپنے پہلے سے بنائے ہوئے منصوبے میں کبھی دانستہ، کبھی نادانستہ ردوبدل اور ترمیم و تنسیخ کر دیتا ہے اور ظاہر ہے یہ کوئی ڈرامائی بات نہیں ہے۔

تخلیق کے دوران لکھنے والوں کی کیفیات کا مطالعہ بھی دل چسپ موضوع ہے۔ بالعموم اس دوران لکھنے والوں کو پُر سکون ماحول اور تنہائی کی ضرورت ہوتی ہے۔ بعض کو عمدہ قلم اور اچھا کاغذ چاہیے ہوتا ہے، بعض آرام دہ نشست یا باقاعدہ میز کرسی چاہتے ہیں۔ بعض دن رات کچھ مخصوص اوقات ہی میں لکھنے کا کام کر سکتے ہیں۔ بعض اس قسم کے لوازمات کے محتاج نہیں ہوتے۔

عصمت چغتائی اپنے بارے میں لکھتی ہیں:

"تنہائی میں لکھنے کی عادت نہیں، چوں کہ کبھی نصیب نہ ہوئی۔ شور مچا ہوتا ہے، ریڈیو بجتا ہوتا ہے اور بچے کشتیاں لڑتے جاتے ہیں اور میں لکھتی ہوں۔"

سید رفیق حسین کھرے پلنگ پر بیٹھ کر ردی کاغذوں پر اپنے شاہکار افسانے لکھ لیتے تھے۔ منٹو براہِ راست ٹائپ رائٹر پر افسانہ نویسی کرتے تھے۔ عظیم بیگ چغتائی افسانہ نگاری کے لیے اوقات کے قیدی نہیں تھے بلکہ وہ کاغذ قلم کے بھی محتاج نہیں تھے۔ "سوانہ کی روحیں" کے سے افسانے کے کئی صفحے انہوں نے زبانی بول کر شاہد احمد دہلوی کو لکھوا دیے تھے۔ ارنسٹ ہمنگوے نے لکھنے کے لیے اونچی ڈیسک بنوائی تھی اور کھڑے ہو کر تحریری کام کرتا تھا۔ (اس کا کہنا تھا کہ کھڑے ہو کر لکھنے میں جو بے آرامی ہوتی ہے اس کی وجہ سے آدمی اپنی تحریروں میں غیر ضروری طوالت سے گریز کرتا ہے لیکن اصل وجہ شاید یہ تھی کہ پیر کی ایک پرانی چوٹ کی وجہ سے ہمنگوے کے لیے دیر تک ٹانگیں موڑ کر بیٹھنا ممکن نہ رہا تھا)۔ شفیق الرحمان بھی اب تصنیفی کام کھڑے کھڑے کرتے ہیں۔

یہ بھی ضروری نہیں کہ لکھنے والا اپنے افسانے کو اُسی ترتیب سے تصنیف بھی کرے جس ترتیب سے اسے شائع ہونا ہے۔ فرانز کافکا کے کئی افسانوں کے آخری یا درمیانی حصے اس کے کاغذات میں بہت پہلے کے لکھے ہوئے پائے گئے۔ بعض افسانہ نگار زمانی یا بیانی ترتیب و تسلسل کا کوئی منصوبہ بنائے بغیر اپنے افسانے کے اجزا منتشر طور پر لکھ لیتے ہیں، پھر ان کو ایک لڑی میں پروتے ہیں۔ شفیق الرحمان نے ایک بہت عمدہ اور طویل افسانہ "دھند" اسی طرح لکھا ہے۔ ان کے پرانے دوست خالد اختر بتاتے ہیں:

شفیق نے مجھے اپنی کہانی "دھند" کے بارے میں بتایا جو مکمل ہو چکی ہے مگر جس پر ابھی تک فن کارانہ تراش خراش اور کتر بیونت کا عمل جاری ہے۔ اس نے سائڈ بورڈ پر دھری ہوئی پانچ چھ نوٹ بکیں مجھے دکھائیں جن میں "دھند" کے مختلف ٹکڑے، سین اور Episodes درج ہیں۔"

دوران تخلیق لکھنے والے کے انہماک کی بھی مختلف صورتیں ہوتی ہیں۔ بعض افسانہ نگار لکھنے میں اس طرح کھو جاتے ہیں کہ انہیں گرد و پیش کی خبر ہی نہیں رہتی۔ مرزا محمد ہادی رسوا ایک بار کمرے میں خود کو بند کر کے کچھ کھائے پیے بغیر دو دن تک مسلسل لکھتے رہے، یہاں تک کہ بے ہوش ہو گئے اور کمرے کا دروازہ توڑ کر باہر نکالے

گئے۔ بعض اپنے دوستوں سے گپ شپ کرتے جاتے ہیں اور افسانہ لکھتے جاتے ہیں، بعض کی اپنی ذات پر وہی کیفیتیں طاری ہونے لگتی ہیں جن کا اظہار وہ افسانے میں کر رہے ہوتے ہیں۔ بیگم سلطانہ حیات نے ایک موقع پر بتایا کہ حیات اللہ کبھی کبھی اپنے کرداروں کی تصویر کشی کرتے وقت خود اس کردار میں بدل جاتے تھے۔

اوپر "دھند" کے حوالے سے تراش خراش اور کتربیونت کا ذکر آیا ہے۔ یہ تخلیقی عمل کا بہت اہم عنصر ہے اور کم لکھنے والے ہوں گے جو اس عنصر سے بے نیاز ہوں۔ شوکت تھانوی بالعموم قلم برداشتہ لکھتے تھے اور ان کے مسودے میں کہیں کاٹ چھانٹ نظر نہیں آتی تھی، لیکن زیادہ تر لکھنے والے اپنی تحریروں کو چھپوانے سے پہلے اس پر نظر ثانی کر کے اس کو بہتر بنانے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ فلابیر بعض اوقات کئی کئی دن کے غور و فکر اور طرح طرح کے رد و بدل کے بعد ایک جملہ لکھتا، پھر اس کو دیر تک بار بار پڑھتا اور آخرکار ٹھنڈی سانس بھر کر اسے بھی کاٹ دیتا تھا۔ دستوئیفسکی کئی کئی بار ترمیم و تنسیخ کے بعد اپنی تحریر کو آخری شکل دے کر چھپنے کے لیے بھیجتا تھا مگر اس کے بعد بھی مزید ترمیم و تنسیخ سے متعلق ہدایتیں دے دے کر پریس والوں کو عاجز کر دیتا تھا۔ محمد عمر میمن نے گزشتہ دنوں ایک افسانہ "جاتی چیزیں" لکھا اور کئی بار نظر ثانی کرنے کے بعد اس کو بڑی محنت سے کمپیوٹر پر کمپوز کر لیا۔ ان کے دوستوں نے افسانے کی تعریف بھی کی لیکن انہوں نے کچھ دن بعد اس میں رد و بدل کر کے اسے پھر کمپوز کیا، اور کچھ دن بعد پھر سیا اور اب وہ اسے چوتھی بار ترمیم سے گزار رہے ہیں۔ مارسل پروست کا جب دم نکل رہا تھا تو اس نے اپنے ناول "گزری باتوں کی یاد" کے ایک حصے کا مسودہ طلب کیا۔ اس عجیب و غریب فرمائش کا سبب دریافت کیا گیا تو اس نے کہا کہ میں نے اس حصے میں فلاں کردار کی جاں کنی کا منظر دکھایا ہے، اس میں ترمیم کرنا چاہتا ہوں۔ یہ تخلیق کے ساتھ تخلیق کار کے تعلق خاطر کی انتہائی مثال ہے۔

ظاہر ہے کہ تراش خراش کے عمل سے ایک طرف تخلیق بہتر ہو جاتی ہے، دوسری طرف اس کی تکمیل میں دیر لگتی ہے۔ یوں بھی بہت سے لکھنے والے تخلیق کو دیر میں مکمل کرتے ہیں۔ مشتاق احمد یوسفی کا کہنا ہے کہ وہ کوئی چیز لکھنے کے بعد اس کی پال ڈال دیتے ہیں، پھر اسے دوبارہ سہ بارہ دیکھتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا مناسب نہ ہوگا کہ تراش خراش کے عمل سے گزری ہوئی یا دیر میں لکھی ہوئی تخلیق لازماً اس تخلیق سے بہتر ہوگی جس پر مصنف نے نظر ثانی نہ کی ہو یا جو بڑی عجلت میں لکھی گئی ہو۔ ایڈگر ویلیس بہ یک وقت تین تین چار چار چیزیں اس طرح تخلیق کرتا کہ ایک چیز سیکریٹری کو املا کرا رہا ہے، ایک چیز ڈکٹافون میں بول رہا ہے اور ایک دو چیزیں خود بھی لکھتا جا رہا ہے۔ اسی طریقے سے اس نے کچھ بہت اچھی چیزیں لکھی ہیں۔ رتن ناتھ سرشار اور اردو کے کئی داستان نویس کاتب کو سامنے بٹھا کر تصنیف کرتے اور مسودہ اس کے حوالے کرتے، اور بعض تو زبانی بول بول کر اپنی تخلیق پوری پوری لکھوا دیتے تھے۔

تخلیقی عمل میں اگر دس فیصد حصہ بحر دفن کا ہوتا ہے تو نوے فیصد حصہ صناعی کا ہوتا ہے۔ یہی صناعی ہے جو تحریر کو تخلیق بنا کر کبھی افسانے کو حقیقت کا اور کبھی حقیقت کو افسانے کا روپ دیتی ہے۔ مناسب و محل زبان کا استعمال، متبادل اور ہم معنی لفظوں میں سب سے موزوں لفظ کا انتخاب، جزئیات کا رد و قبول اور انہیں باہم مربوط کرنا، موقع کے لحاظ سے کسی بیان کو طول دینا یا مختصر کرنا وغیرہ صناعی کے تحت آتے ہیں اور اسی ذیل میں تخلیقی عمل کے طویل اور پیچیدہ مباحث آتے ہیں جنہیں یہاں چھیڑنے کی گنجائش نہیں ہے اور محل بھی نہیں ہے۔

کہانی کا جدید فن

ضمیر علی بدایونی

جیمس جوائس کی عجیب الخلقت دنیا سے جب نظر ہٹاتے ہیں تو کافکا کی مابعد الطبیعاتی کائنات اپنی وسعتوں کے ساتھ پھیلی ہوئی نظر آتی ہے۔ ناول کی جدید تکنیک کے متعلق کہا جاتا ہے کہ "یہ کافکا ہے جسے ہیمنگوے نے لکھا ہے۔" اس لیے کافکا اور اور بھی اہمیت اختیار کر لیتا ہے کیوں کہ ناول کے جدید فن کا ہم خواہ کسی نقطۂ نظر سے مطالعہ کیوں نہ کریں یہ مطالعہ بغیر کافکا کے کبھی مکمل نہیں ہو سکتا۔ کافکا کا فن جرمن ناول کی تکنیک کا نقطۂ عروج ہے اور یہ تاریخ کے اس عظیم الشان سلسلے کو مکمل کرتا ہے جو گوئٹے، ہولڈرلن، شلر، شیلنگ اور رلکے جیسے مشاہیر کی کڑیوں سے وجود پذیر ہوا تھا۔ طامس مین اپنی فن کارانہ عظمت کے باوجود کافکا کا مثیل نہیں۔ اس کے فن پاروں میں طامس مین کی بانسبت فن زیادہ موجود ہے اور اس کا فن بھی علامتی زبان کا سہارا لیتا ہے جس میں جوائس کی مانند وہ بھی اشاروں اور کنایوں میں بات کرتا ہے۔ ڈبلن کی ایک چھوٹی دکان جس طرح کائنات کے مثبت حصوں کی نمائندگی کرنے لگتی ہے۔ اسی طرح بلکہ بہتر طور پر، کافکا کے فن میں دیہات کا ایک معمولی گھر کائنات کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے لیکن جوائس کی مانند کافکا بے معنی ابہام کو پیدا کرنا اپنا مقصود نہیں سمجھتا بلکہ اس کی ہیئت کے سبک رو چشمے کے ساتھ معنی کی ایک ہموار رو برابر اور مسلسل بہتی رہتی ہے۔ وہ ہولڈرلن کی طرح ایک مابعد الطبیعاتی فن کار تھا لیکن اس کو اُسے اپنے فن سے باہر رکھنا چاہیے۔ وہ سارتر اور زولا کی مانند اپنے فن کو کسی نظریہ کا پابند نہیں بناتا بلکہ اس کے نظریات اس کے فن کے تابع نظر آتے ہیں۔ وہ ڈی۔ ایچ لارنس کی مانند انسان کو حیوانی سطح پر قبول نہیں کرتا لیکن نیچے اُترنے کا مزا اس کے فن میں بھی موجود ہے۔ وہ کامیو اور فالکنر کی مانند کسی کڑی مابعد الطبیعیات کا پابند نہیں بلکہ پال والیری کی مانند کسی کڑی مابعد الطبیعیات کو جذب کر لیتا ہے۔ یہ سب عناصر اس کے فن میں اپنی مرتفع شکل میں موجود ہیں اور وہ فن کی مخصوص روشنی جو اس تاریک کائنات کو روشن دھرتی بناتی ہے، اس کے فن میں بڑی فراوانی سے بکھری ہوئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ وہ افلاطون کی مانند ہمیں سایوں کے غار میں لے جاتا ہے اور کائنات اُس کے نزدیک علامتوں سے پُر ہے۔ یہ علامتیں اس کے نزدیک ایک دوسری کائنات کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ یہ کائنات ہی اس کے نزدیک حقیقی کائنات ہے۔ زندگی کی ہر چیز دوست واحباب، خاندان اشیاء کا یہ غیر مختتم سلسلہ فریبوں کا ایک جال ہے ہر طرف فریب ہے یہاں بھی، وہاں بھی اور ہر اس جگہ جہاں کچھ ہے۔ اسی لیے سارتر نے اس کو غیر ممکن ماورائیت کا ناول نگار کہا ہے اور کیوں کہ وہ اسطور (Myth) کا سہارا لیتا ہے اور مافوق الفطرت عناصر کو اپنے فن میں جگہ دیتا ہے۔ انسان کا کیڑوں، مکوڑوں میں تبدیل ہو جانا ہیئت کی کامیابی کے لیے ایک نئی تکنیک کا انتخاب ہی نہیں بلکہ یہ "قلب ماہیئت" اس کے اعتقادات کی بھی آئینہ دار ہے۔ لیکن ان تمام فنی عناصر کی موجودگی کے باوجود اس کے فن کی جاذبیت کم نہیں ہوتی۔ وہ خود فلسفی ہے لیکن کیرکے گارڈ اور نطشے کا خدا اس کے فن کو کوئی نقصان نہیں پہنچاتا۔ وہ اگر زوال آدم کی داستان بھی سناتا ہے تو ہم اس داستان کو اس قدر ذوق وشوق

کے ساتھ پڑھتے ہیں کہ لیڈی چٹرلی کے عاشق کی داستان بھی پھیکی معلوم ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ ادب کا پال کلی ہے جس کا فن مابعد الطبعیات کے اسرار کا حامل ہونے کے باوجود دلکشی میں رفائل اور پکاسو کی برابری کرتا ہے۔ پال کلی کی ماعداس کے فن کا مطالعہ کرتے وقت وجودی مفکر کارل یاسپرس کا یہ قول یاد آتا ہے کہ "تمام عظیم فن مابعد الطبعیاتی ہوتا ہے۔" کافکا کی ایک چھوٹی سی کہانی بھی معنی کا ایک حشر برپا کر دیتی ہے مثال کے طور پر اُس کی ایک کہانی "دیہات کا ڈاکٹر" کائناتی موضوعات و مسائل کا احاطہ کرتی ہے۔ ایک آسودہ خاندان میں شر پیدا ہوتا ہے اور اس کی آسودگی اور خوشحالی کو برباد کر کے رکھ دیتا ہے۔ ایک سرد اور طوفانی رات میں ڈاکٹر کو ایک مریض کے پاس بلایا جاتا ہے اس کا گھوڑا چوں کہ مر چکا ہوتا ہے اس لیے اسے دو گھوڑوں کی ضرورت ہوتی ہے اور ایک نامعلوم سائیس اپنی گاڑی میں سے دو گھوڑے نکال کر اس کی گاڑی میں جوت دیتا ہے اور گھوڑوں کو اشارہ کرتا ہے اور وہ ڈاکٹر کو لے کر ہوا ہو جاتے ہیں۔ سائیس یہ سب کچھ اس کی ملازمہ کو حاصل کرنے کے لیے کرتا ہے۔ ملازمہ سائیس کی گرفت سے بچنے کے لیے مکان میں روپوش ہونے کی کوشش کرتی ہے اور چلاتی ہے اور ڈاکٹر گاڑی میں اپنی ملازمہ کے چیخنے کی آواز سنتا ہے۔ بالآخر وہ مریض کے مکان پر پہنچ جاتا ہے۔ مریض ایک نوجوان لڑکا ہے پہلے تو ڈاکٹر اسے مریض ماننے سے انکار کر دیتا ہے لیکن بعد میں اس کی نظر ایک بھیانک اور ناقابلِ علاج زخم پر پڑتی ہے۔ خاندان کے سارے افراد اس کے گرد جمع ہو جاتے ہیں اور وہ ڈاکٹر کو معلق ننگا کر کے مریض کے بازو میں لٹا دیتے ہیں۔ وہ مریض کے ساتھ کچھ دیر باتیں کرتا ہے اور اس کے بعد کھڑکی کے راستے سے فرار ہو جاتا ہے۔ اپنے کپڑے وہ گاڑی پر پھینک دیتا ہے۔ اس کا سنجابی کوٹ گاڑی کے ہک پر لٹک جاتا ہے اور اس کی دسترس سے دور ہونے کی وجہ سے وہ اسے حاصل نہیں کر پاتا۔ اس کہانی میں سب سے اہم چیز وہ بھیانک اور ناقابلِ علاج زخم ہے۔ یہ زخم دراصل خود زندگی کے زخم کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ یہ اس زخم کا گہرا اور بیدار شعور ہے۔ یہ ہمیں بیک وقت کیرے گارڈ اور پاسکل کی یاد دلاتا ہے۔ کیرکے گارڈ نے اپنی ایک کتاب میں لکھا تھا کہ فرد کے لیے نجات حاصل کرنے اور پریشانی سے بچنے کا صرف یہ راستہ ہے کہ اس کا شعور حاصل کیا جائے۔ اس میں ایک جگہ ڈاکٹر مریض کو مخاطب کر کے کہتا ہے:

> "نوجوان دوست، تمہارا زخم اس قدر خراب نہیں اس کا سبب ایک کلہاڑی کی وہ دو ضربیں ہیں جو بڑی بے رحمی سے لگائی گئی ہیں بہت سے کلہاڑی کی وہ دو ضربیں ہیں جو بڑی بے رحمی سے لگائی گئی ہیں بہت سے لوگ خود اپنے آپ کو اس کے سامنے پیش کر دیتے ہیں اور جنگل میں کلہاڑی کی آواز، یہ حقیقت نہ بیان کرنے کے لیے بمشکل ہی سنتے ہیں کہ وہ ان کی طرف بڑھ رہی ہے۔"

اس سے صاف ظاہر ہے کہ کافکا کا یہاں مقصد دراصل اصل زندگی کے ناقابلِ علاج گھاؤ کا گہرا شعور ہے اور اس کے لیے اس نے بڑا ہی علامتی اندازِ بیان اختیار کیا ہے۔ اس چھوٹی سی کہانی میں ہم اس کی اس تکنیک کو بخوبی دیکھ سکتے ہیں جو "حصار" میں آ کر مکمل ہوئی۔ کافکا کا شہکار ناول "حصار" ہے۔ کافکا نے خاصا خود اس کو زندگی کی اہم ترین چیز کہا ہے اور اس میں شک نہیں کہ کم و کیف دونوں اعتبار سے کافکا کا یہ ناول اس کی اہم ترین تصنیف

ہے۔اس میں کافکا کی اپنی کہانی ہے اور ضمیر واحد متکلم میں لکھی گئی تھی لیکن بعد میں اس کی جگہ "ک" نے لے لی۔ "حصار" کا ہیرو (جو خود کافکا ہے) کسی نامعلوم گاؤں میں ایک اجنبی کی حیثیت سے پہنچتا ہے اور اس کے بیان کے مطابق اسے یہاں پہنچنے کا حکم ملتا ہے لیکن بعد میں اس کی تردید ہوتی ہے۔وہ ایک ارض پیما ہے اور اس گاؤں میں وہ باقاعدہ بود و باش اختیار کرنا چاہتا ہے۔ یہاں ایک "حصار" کی فرماں روائی ہے۔ یہاں کا فرماں روا ایک شاہی نسل کا خاندان ہے۔ یہ لوگ کبھی کبھی گاؤں کی ایک سرائے "جرن حوف" میں آ کر ٹھہر جاتے ہیں اور ان کے سکریٹری گاؤں میں رہتے ہیں۔ ارض پیما یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس کا تقرر حاکمانِ حصار کی طرف سے ہوا ہے۔ لیکن اس کا ارض پیما کی حیثیت سے تقرر نہیں ہوتا اور اس کے بدلے اسے ایک اسکول کا دربان بنا دیا جاتا ہے۔ ارض پیما دربانی پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ ایک دیہاتی لڑکی فریڈا کی رہائش کے بندوبست کی وجہ سے وہ دربانی قبول کر لیتا ہے لیکن اس کی ساری کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ اپنے اصلی کام یعنی ارض پیمائی پر مقرر کر دیا جائے۔ اس کی زندگی کا دھارا "حصار" ہی میں ختم ہو جاتا ہے۔

اس ناول میں کافکا کی اپنی زندگی کا عکس موجود ہے۔ ادب لفظ کے ذریعہ ارض پیمائی کے نام ہے اور حقیقی دنیا کو اس کی بالکل اسی طرح ضرورت نہیں ہوتی جس طرح اس گاؤں کو ارض پیمائی کی ضرورت نہیں ہوتی، ایک افسر ارض پیما سے کہتا ہے "ہمیں ارض پیما کی ضرورت نہیں ـــــ ہماری اس چھوٹی سی مملکت کی سرحدوں کی حد بندی کی جا چکی ہے اور اس کا باقاعدہ اندراج ہو چکا ہے۔" اس لیے فن کار کا حقیقت سے ٹکراؤ ہوتا ہے کیوں نہ حقیقی دنیا میں اس کی موجودگی کا کوئی جواز نہیں پیدا ہوتا لیکن جب ارض پیما گاؤں میں آ جاتا ہے۔ تو اسے وہاں اپنی موجودگی کا کوئی نہ کوئی جواز تلاش کرنا پڑتا ہے۔ اسی طرح فن کار جو اس کائنات میں آ چکا ہے تو اسے اپنے وجود کے لیے کوئی نہ کوئی اساس تلاش کرنی پڑتی ہے۔ کیوں کہ زندگی کی راہ میں صرف آگے بڑھا جا سکتا ہے، یہاں پیچھے مڑنے کے تمام راستے بند ہوتے ہیں۔ یا تو انسان عدم کے بھیانک اور تاریک قعر میں کود کر غائب ہو جائے یا اپنے وجود کا جواز پیدا کرے۔ اس کے علاوہ اور کوئی راستہ نہیں۔ یہ کافکا کی اپنی داستان ہے۔ اس میں زندگی اور حقیقت کا خوف ہے کیوں کہ وہ بھی حقیقت اور اس کے تقاضوں کے بوجھ تلے دب چکا تھا۔ وہ زندگی بھر افلاس اور بیماری سے برسر پیکار رہا۔ لیکن یہ زندگی اس کی تقدیر ہو چکی تھی حقیقی دنیا بقول سارتر خالص طبعی محنت چاہتی ہے اور جو اس کے تقاضے پورے کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ وہ اس کے بے رحم اور سنگین وجود سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتا ہے۔ جس طرح ارض پیما گاؤں میں اپنی موجودگی کا جواز پیدا کرنے میں ناکام رہتا ہے اسی طرح کافکا کی زندگی بھی شکست و پسپائی کی داستان ہے جو بڑے افسوس ناک انجام تک پہنچ کر حسرت ناک طور پر ختم ہو جاتی ہے۔ کافکا کا فن نگینے کی مانند پہلو دار ہے۔ یہ داستان صرف کافکا کی اپنی ہی داستان نہیں بلکہ اس کا نظریہ زوال آدم بھی اس میں بڑی خوبی سے ظاہر ہو گیا ہے۔ اس نے خود ایک جگہ لکھا ہے کہ "بعض اوقات میں سوچتا ہوں کہ زوال آدم کو جس طرح میں نے سمجھا ہے کسی اور نے نہیں سمجھا۔" حصار کی داستان دراصل اس انسان کی داستان ہے جسے بقول ہائیڈگر آسمانوں سے پھینک دیا گیا ہے تب ہی سے وہ اپنی موجودگی کا جواز ڈھونڈھ رہا ہے۔ "حصار" ابدیت کے اس دوام کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ جس میں انسان پیدا ہو کر پھر جذب ہو جاتا ہے اور "میدان کی

برف پر اپنے گہرے نقوش پا کے سوا کچھ نہیں چھوڑتا۔" کائنات کے اس عظیم الشان جلوس کے جلو میں انسان کا ساتھ ساتھ چلنا کافکا کو بے معنی نظر آتا ہے۔ اس طرح وہ بھی اس تنہائی کا شکار ہو گیا جسے سارتر نے عظیم مابعد الطبیعیاتی تنہائی کے نام سے پکارا ہے اس میں فریڈا وہ "حوا" ہے جو ازل سے اس کے کاندھوں پر سوار کر دی گئی ہے وہ نہ اس سے بھاگ سکتا ہے اور نہ اس کے ساتھ ایک پُر اطمینان زندگی گزار سکتا ہے۔ حصول معاش، اطمینان اور توقیر کی جستجو اس کو پریشان کرتی رہتی ہے۔ جس طرح عورت خداؤں کی درماندہ درگاہ ہے اسی طرح فریڈا بھی کلام (حصار کے حاکموں میں سے ایک) کی مطلقہ ہے جس سے ارض پیا رشتۂ ازدواج قائم کر لیتا ہے اور تھوڑی تگ و دو کے بعد اس کو اپنی بیوی فریڈا کے ساتھ ایک اسکول کے دربان کی حیثیت سے اسکول ہی میں رہنے کی اجازت مل جاتی ہے۔ یہ اسکول دو کمروں پر مشتمل ہوتا ہے اس لیے جب ایک کمرہ میں پڑھائی ہوتی ہے تو وہ دوسرے کمرے میں منتقل ہو جاتے ہیں۔ یہ دراصل اس حقیقت کی طرف اشارہ ہے کہ فکر (Thought) (یعنی پڑھانا) انسان کے لیے وجہ پریشانی ہے۔ اس میں ارض پیا کا ماضی اسی طرح غائب ہے۔ جس طرح انسان کا مابعد الطبیعیاتی ماضی غائب ہے۔ یہاں صرف حال موجود ہے اور اس کا مجبور کن تسلسل ۔۔۔ اسی حال کی وسعت میں کافکا کی کائنات پھیلی ہوئی ہے۔ مستقبل روپوش ہے اور ماضی غائب۔ صرف حال موجود ہے ہر طرف حال اور اس کے لمحات کا عجیب و غریب تسلسل۔ اس ناول کا اختتام گو اس کے دوست میکس بروڈ کا لکھا ہوا ہے لیکن اس ناول کے جملہ اجزاء سے مربوط ہے۔ ارض پیا کی ساری کوششوں کے بعد "حصار" سے اس کے لیے موت کا پیغام آتا ہے۔ اور اس طرح انسان کے المیے کی داستان مکمل ہو جاتی ہے لیکن اس اجنبی گاؤں میں وہ ایک سوسائٹی کے فرد کی حیثیت سے مرتا ہے، سارے دیہاتی اس کے گرد جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ دراصل اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ انسان کی معاشرہ میں اساس کی جستجو اسے ایک فرد کی حیثیت سے تسلیم کروا لیتی ہے چاہے "حصار" اسے تسلیم کرنے سے انکار ہی کیوں نہ کر دے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو کافکا محض ایک غیر ممکن ماورائیت ہی کا ناول نگار نہ تھا۔ انسان کے بنیادی مسائل پر اس کی گہری نظر تھی لیکن اس میں شک نہیں کہ وہ انسان کی ہر داستان کو ماورائی رشتوں سے جوڑ دیتا ہے لیکن اس کے باوجود ارضی حدود ہی میں بات کرتا ہے۔ اور یہی اس کی عظمت کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔

کافکا کی حقیقت اور ماورائیت سے مرکب دنیا کا مطالعہ کرنے کے بعد اب ہم ولیم فالکو کی دنیا پر نظر ڈالتے ہیں۔ جو وقت کے بے پایاں سمندر میں تنکے کی طرح بہہ رہی ہے۔ فالکو وقت کا تصور فالکو کے فن کی اساس ہے اور اس کے تمام فن پاروں پر چھایا ہوا ہے۔ وقت کا مابعد الطبیعیاتی اژدھام ہر چیز سے لپٹا ہوا ہے اور ساری کائنات اس کی بے رحم گرفت میں سسک رہی ہے اور انسان چوں کہ اس کائنات ہی میں موجود ہے اس لیے وہ بھی وقت کی اس شش جہتی یلغار سے فرار حاصل نہیں کر سکتا۔ ہر طرف وقت ہے اور اس کا ہولناک تسلسل وہ ہر طرف بہہ رہا ہے اور اس کے لمحات کے تیر مسلسل برس رہے ہیں اور انسان کی سب سے بڑی بدقسمتی یہ ہے کہ وہ اسی وقت کا اسیر ہے۔

ایک انسان اپنی بدبختیوں کا مجموعہ ہے، کبھی تم یہ خیال کرو گے کہ یہ بدقسمتی ختم ہو جائے گی لیکن تب "وقت" تمہاری بدقسمتی ہے۔ فالکو کے شاہکار ناول "ساؤنڈ اینڈ فیوری" کا لب لباب یہی وقت کا مابعد الطبیعیاتی

تصور ہے۔ فالکو کا وقت دیروز و فردا اور ساعتوں کا وقت نہیں۔ کوئینٹن کا گھڑی کو توڑ دینا دراصل اسی بات کی طرف اشارہ ہے اور اسی ناول میں ایک جگہ فالکو نے لکھا ہے کہ" جب گھڑی رک جاتی ہے تو زندگی میں" وقت" نمودار ہوتا ہے۔" پروست" کھوئے ہوئے زمانے کی جستجو" میں نکلا تھا لیکن فالکو کے نزدیک جیسا کہ اس نے" پیرس ریویو" کے نامہ نگار سے ایک انٹرویو کے دوران کہا تھا کہ" یہاں کوئی چیز ایسی نہیں جسے" تھی" کہا جائے۔ یہاں صرف" ہے" موجود ہے" اور اپنے اسی حال کے تصور کو اس نے اپنے فن پر حاوی کر دیا ہے اور سارتر پروست کی افسانوی تکنیک کو ایک خاص انداز سے اپنانے کی کوشش کی ہے لیکن پروست کی مابعد الطبیعیات کا اس نے زیادہ اثر قبول کیا ہے بلکہ سارتر نے تو پروست ہی کی مابعد الطبیعیات کا اس نے زیادہ اثر قبول کیا ہے بلکہ سارتر نے تو پروست ہی کی مابعد الطبیعیات کا منطقی نتیجہ قرار دیا ہے لیکن فالکو کی انفرادیت مجروح نہیں ہونے پائی۔ اس کی مابعد الطبیعیات، پروست کی مابعد الطبیعیات سے مختلف ہے اور اسی طرح اس کی اپنی تکنیک بھی مختلف ہے کیوں کہ ایک ناول نگار کی تکنیک کا اس کی مابعد الطبیعیات سے گہرا رشتہ ہوتا ہے اور فالکو کی مابعد الطبیعیات محض" وقت" کی مابعد الطبیعیات ہے۔ پروست کے نزدیک انسان کی نجات" وقت" ہی میں مضمر ہے، ماضی کی دوبارہ مکمل نمود۔ لیکن فالکو کے نزدیک" تھی" کبھی غائب نہیں ہوتا بلکہ ہمارے ساتھ ہی رہتا۔ فالکو کے اس تصور سے اس کا قاری بار بار گھبرا اٹھتا ہے، وہ ہمیں بار بار مایوس کرتا ہے۔ سارتر نے اس کے متعلق بہت درست لکھا ہے کہ" فالکو کے دنیا کے مشاہدہ کو اس شخص کے مثل قرار دیا جا سکتا ہے جو کھلی کار میں سوار ہو اور پیچھے کی طرف دیکھ رہا ہو۔ ہر لمحہ بے شکل سائے، ٹمٹماہٹیں، ناتواں لرزشیں اور روشنی کے غیر مربوط سلسلے اس کے ہر طرف نمودار ہو رہے ہوں اور کچھ دیر کے تناظر کے بعد وہ سب درخت، انسان اور موٹر کاروں کی شکل اختیار کر لیتے ہوں۔" اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ فالکو کے فن میں بنیادی طور پر ایک گہری قنوطیت کارفرما ہے۔ وہ ہمیں وقت کے تاریک بھاؤ میں چھوڑ دیتا ہے۔ جس میں ساری معدوم ہو رہی ہے لیکن فالکو اس خطرے سے بخوبی آگاہ تھا۔ اس ذمہ داری سے بچنے کے لیے اس نے کہا تھا کہ" میں اپنے کرداروں کے بیانات کا ذمہ دار نہیں ـــــ اور اگر کوئی شخص میری کتابوں کے صفحوں پر کچھ پا جائے یا کھو دے تو میں اس کا بھی ذمہ دار نہیں۔" فالکو کے اس بیان سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اس نے حقیقت کو جو کچھ اور جیسا کچھ سمجھا ہے اسے اپنے فن میں پیش کر دیا ہے۔ فن کار کا کام یہی ہے کہ وہ حقیقت کے اندرونی عمل کو آشکار کر دے اور اس کے مثبت و منفی نتائج سے بے پروا ہو جائے کیوں کہ حقیقت جو کچھ بھی ہے اسے قبول کرنے کے سوا چارہ نہیں فن کار اشیاء کے قلب سے نغمہ خوانی کرتا ہوا گزر جاتا ہے لیکن ہمارے تجربات کے گنبد میں مختلف صدائیں رہتی ہیں۔

فالکو ایک زمانہ تک شاعری کرتا رہا اور پھر ناول کے میدان میں آ گیا اور اس کے شعری میلان کا اثر اس کے فن میں نمایاں ہے۔ فالکو نے گو اس کی تردید کی ہے لیکن اس کے نقاد ہمیں یہ بتلاتے ہیں کہ اس نے ایلیٹ کی شاعری کا کافی اثر قبول کیا تھا اور یہ اثرات پہلے اس کی شاعری اور پھر ناول میں ظاہر ہوئے۔ اس کی ناول نگاری کا آغاز اس کے ناول" سولجرز پے" سے ہوتا ہے۔ یہ ناول اس کی دوسری تخلیقات کے مقابلہ میں ناہموار ہے لیکن توقعات سے بھرپور۔ اس میں وحدت کی کمی ہے لیکن وہ ہمیں کثرت کا بھی ایک دلکش منظر دکھاتا ہے۔ اس میں

فالکو کا فنی ذوق ارتکاز کا حامل نظر نہیں آتا بلکہ وہ بھونرے کی طرح زندگی کے رنگارنگ پھولوں پر ناچتا نظر آتا ہے۔ اس میں اس کا اسلوب بھی Erratic نظر آتا ہے۔ اس نے خود ایک جگہ کہا ہے کہ اس کتاب میں ڈیزائن کی ضرورت تھی۔ اس ناول میں اس کا فن نسبتاً کمزور ہے اور اس کے وسیع مطالعہ کے نقوش اُبھرے ہوئے ہیں لیکن اس کی تخلیق میں اس کے تابناک اور ثروت مند مستقبل کے نشانات موجود تھے اور اس کے مابعد الطبیعیات کے بنیادی عناصر بھی ''جنس اور موت دنیا کے اگلے اور پچھلے دروازے ہیں اور یہ کس قدر مضبوطی سے ہم سے پیوست ہیں۔'' اس کے بعد اس کی کتاب Mosquitos آئی لیکن اس میں بھی فالکو اپنی تکنیک حاصل کرنے میں ناکام نظر آتا ہے لیکن اس کے ارتقاء کے نشانات موجود ہیں۔ اس کے بعد اس نے ایک اہم ناول Sartoris کی تخلیق کی۔ یہ اس کے دو پچھلے ناولوں کے مقابلہ میں اعلیٰ تر آرٹ کی نمائندگی کرتا ہے۔ گو اس میں بھی فالکو اپنی تکنیک کو پوری طرح حاصل نہیں کر سکا تھا لیکن یہ نسبتاً ہموار ہے۔ اس میں وحدت بھی موجود ہے اور اسلوب و فکر کا ارتکاز بھی۔ اس ناول کے لکھنے کے دوران ہی اسے معلوم ہوا کہ ''لکھنا ایک عظیم الشان اور لطیف چیز ہے۔ اس نے تمھیں اس قابل بنا دیا ہے کہ تم انسانوں کو ان کے پچھلے پیروں پر کھڑا کر کے ایک طویل سایہ ڈالو'' اور بقول وا گونر Sartoris کے تمام کردار طویل سائے ڈالتے ہیں۔ سوائے نوجوان بیارڈ کے۔ اس کے سب کردار ذہن پر ایک گہرا نقش خود کلامی ہو فالکو تقص اور ناتمامی سے پاک نظر آتا ہے۔ خصوصاً Christmas in the negrocabin کی منظر کشی کا فالکو کے دوسرے عظیم تر ناولوں میں بھی جواب موجود نہیں لیکن اس کے بعض حصے کم زور بھی ہیں۔ آرٹسٹ کا برش کئی جگہ بے جان اور دھندلے نقوش اُبھارتا ہے اسی لیے فالکو کے اس ناول کو اس کا مکمل اور نمائندہ ناول قرار نہیں دیا جا سکتا۔ خاص کر ''عمل'' (Action) کی لکیر بالکل مٹی ہوئی ہے۔ فالکو ناول میں ''عمل'' کو سمونے کا فن نہیں جانتا۔ عمل کی پیچیدہ لیکن روشن لکیر ناول کی بے پناہ دلکشی کا ایک سبب ہی نہیں بلکہ اس میں ربط اور تسلسل پیدا کرتی ہے۔ فالکو کی ''واقعات سے خالی دنیا'' سفکر وجودیت کو بڑی عجیب معلوم ہوئی اور اس نے بڑی حیرت سے لکھا ہے ''جونہی ہم اس کی داستان کے کسی حصہ پر نظر ڈالنے لگیں، اس میں دوسرے واقعاتی حصے نمودار ہونے لگتے ہیں بالکل دوسرے واقعاتی سلسلے۔ کچھ بھی وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ کہانی ظاہر ہی نہیں ہوتی ہر لفظ کی تہہ میں ایک مکروہ اور مزاحمت کناں موجودگی نظر آتی ہے۔'' اس کی وجہ یہ ہے کہ فالکو کے لیے ''عمل'' نا قابلِ بیان ہے وہ عمل کے ''جامد نتائج'' (Static Consequences) تک ہی پہنچ پاتا ہے ایک بوڑھے کا کرسی پر ہی مر جانا یا ایک موٹر ندی میں الٹی پڑی ہوئی ہے لیکن ان عواقب کے پیچھے واقعات و حوادث کا ایک طویل سلسلہ جو عمل کی لکیر پر پھسلتا ہے وہ اس کی دنیا سے بالکل غائب ہے۔ اس لیے اس کی ہر تخلیق مختلف غیر متعلق جزیروں میں بٹ جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس غیر متحرک حقیقت میں ہی واقعات کا ایک دھندلا سلسلہ رینگتا نظر آتا ہے لیکن یہ التباس سے زیادہ نہیں۔ مثال کے طور پر اس کے شاہکار ناول ''دی ساؤنڈ اینڈ فیوری'' میں فالکو لکھتا ہے:۔

> ''جیسن اور کارولین کیمپسن کے تین لڑکے اور ایک لڑکی ہے۔ ان کی لڑکی کیڈی نے خود کو ڈیلسٹون ایمس کے حوالے کر دیا ہے اور اس کی وجہ سے حاملہ ہو چکی

ہے اور فوری طور پر ایک شوہر حاصل کرنے کے لیے مجبور ہے۔"

یہاں بھی بقول سارتر قاری دھوکا کھاتا ہے۔ وہ کہانی کا انتظار کرتا ہے لیکن کہانی گزر جاتی ہے۔ اس کہانی کے گزرنے کے قدموں کی چاپ بھی سنائی نہیں دیتی ہے۔ فالکنر کہتا ہے اسے یہ چاپ سنائی تو دیتی ہے لیکن وہ اس پر قادر نہیں کہ دوسروں کو سنا سکے۔ زبان "عمل" کے بیان میں عاجز ہے۔ اس کی نفسیاتی وجہ خواہ کچھ بھی ہو لیکن یہ ایک اہم مسئلہ ہے۔ فالکنر جیسا فن کار جب عجز کا اظہار کرنے لگے تو یہ مسئلہ اور بھی اہمیت اختیار کر لیتا ہے لیکن یہ صورت حال خواہ کتنے ہی بڑے فن کار کے ساتھ کیوں نہ ہو اسے ہمیشہ نقص و کمزوری سے ہی تعبیر کیا جائے گا اور یہ نقص فالکنر کی دنیا میں جس وسیع پیمانے پر پھیلا ہوا ہے اس کی نظیر ملنی دشوار ہے۔ "دی ساؤنڈ اینڈ فیوری" میں بھی یہی نقص موجود ہے لیکن اس ناول میں آرٹسٹ کے برش نے بڑے مکمل اور گہری نقوش ابھارے ہیں اور وہ اپنی منفرد تکنیک بھی حاصل کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے۔ یہاں وہ ایک عظیم خلاق اور ایک عظیم فن کار کے روپ میں جلوہ گر ہوتا نظر آتا ہے۔ اب وہ اس قابل ہو چکا تھا کہ اپنے آرٹ سے اپنی مابعد الطبیعیات کو شکست دے دے۔ اس میں اس کا آرٹ اس کی مابعد الطبیعیات سے بچ کر نکلنے میں کامیاب ہو گیا یہ اس کے لیے ممکن نہ تھا اور کسی بھی عظیم فن کار کے لیے ممکن نہیں بلکہ بعض نقادوں کے نزدیک تو فرائڈ کے نظریہ خواب کے عمیق مطالعہ کے بغیر اور آئن سٹائن، برگساں اور پروست کے "استدام محض" سے گہری واقفیت کے بغیر فالکنر کی دنیا میں ایک قدم بھی چلنا دشوار بلکہ ناممکن ہے۔ "دی ساؤنڈ اینڈ دی فیوری" میں بھی وقت کا بحر بے پایاں حال کی مضطرب موجوں کے ساتھ موجود ہے۔ فالکنر اس کا بھی تعاقب نہیں کرتا بلکہ اس تیز فوارہ کو اُبلتے ہوئے دیکھنے پر اکتفا کرتا ہے بلکہ خود کو اور انسان کو اس کا اسیر بنا لیتا ہے۔ جب وہ اس تیز رو چشمہ کا ماخذ تلاش کرنے میں انسان کو ناکام محسوس کرتا ہے تو کہتا ہے کہ اسے بھولنے کی کوشش کرو۔

> "یہ گھڑی میں تمھیں تمام امیدوں اور خواہشوں کا مقبرہ دیتا ہوں ----
> میں تمھیں اس لیے نہیں دے رہا ہوں کہ تم وقت کو یاد رکھو بلکہ شاید تم اسے بار بار
> ایک لمحہ کے لیے بھول جاؤ اور اس پر غالب آنے کے لیے اپنی تمام قوت صرف
> نہ کرو۔"

اس طرح وہ ہمیں مسلسل بھولنے کے تصوف کی طرف لے جانا چاہتا ہے۔ ورنہ انسان ہملیٹ سے نہیں بچ سکتا۔ فالکنر کی یہ مابعد الطبیعیات فکر انگیز ضرور ہے لیکن غیر فنی عناصر کی حامل ہے۔ اس کا آرٹ حسین اور عظیم ہے۔ لیکن اس کی مابعد الطبیعیات مایوس کن اور ہولناک ہے۔ اس لیے اس کی دنیا کو حسین اور ڈراؤنے خوابوں کی دنیا ہی کہا جا سکتا ہے۔ اس کی مابعد الطبیعیات بھاگنے پر مجبور کرتی ہے لیکن اس کا آرٹ مسلسل آواز دیتا رہتا ہے۔ اس لیے فالکنر کے مجنوں کی جان کے لیے دو ہی عذاب ہیں:

بلائے فرقتِ لیلیٰ و صحبتِ لیلیٰ

جدید کہانی کے فن کا یہ مطالعہ کسی اعتبار سے مکمل نہیں۔ جیمس جوائس، کافکا اور فالکنر اس طویل کہانی کے کچھ حصے ہیں جو ہر روز طویل تر ہوتی جا رہی ہے۔ جدید ناول کے سلسلہ میں ولیم جیمس، مارسل پروست، طامس مین

سوربلسٹ ناول نویس، ٹالسٹائی، آندرے ژید، ڈی ایچ لارنس، ہیمنگوے اور جینا وولف، البرکامیو اور سارتر کا ذکر نہ کرنا بددیانتی ہی نہیں بلکہ بدقسمتی بھی ہو سکتی ہے۔ خصوصاً پرست کے ماضی کی تلاش، طامس مین کی "وینس میں موت" اور "پہاڑ"، آندرے برجوں کی "نمڈا"، البرکامیو کے "اجنبی" سارتر کے لاشعور سے عاری انسان رو گیزیں کے ذکر کے بغیر یہ تذکرہ کبھی مکمل نہیں ہو سکتا ان میں ہر شخص زور اور انفرادیت کے علاوہ بے پناہ قوت اظہار کا مالک بھی ہے اور کسی طور پر فکر وفن کا

بانی بھی ہے۔ خصوصاً مارسل پروست نے کہانی کے فن میں جو اضافے کیے ہیں ان کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ پروست کی اہمیت کو قاری کے نقطۂ نظر سے ختم یا کم ہوگئی ہو اور اب وہ لائبریریوں میں بند کر دینے کی چیز ہوگئی ہو لیکن فنکاروں کے لیے پروست کی اہمیت اب بھی اسی قدر ہے جس قدر دوسری جنگِ عظیم کے بعد ہوئی۔ اب بھی لائبریری میں کئی نئی کتابیں صرف پروست کی وجہ سے آرہی ہیں اور وہ فن کاروں کے لیے اثر و تحریک حاصل کرنے کا ایک اہم سرچشمہ بنا ہوا ہے۔ اس کے علاوہ ڈی ایچ لارنس کے فطرت کی طرف واپس لوٹنے کی ہدایت و تلقین پر کچھ لوگ یورپ و ایشیا دونوں میں عمل پیرا ہیں لیکن وجودیوں کی شعور ذمہ داری کی زنجیر کو کچھ ہی لوگ پہننا پسند کرتے ہیں اور زیادہ لوگ سخت گراں محسوس کرتے ہیں لیکن یہ کہنا سر بحاً زیادتی ہوگی کہ سارتر نے محض مابعد الطبیعیات پر کچھ اثرات چھوڑے ہیں اور اس کے خالص فنی اثرات اس قدر

گہرے نہیں۔ سارتر کا انسان فالکنر کے انسان کی طرح دھوکے نہیں دیتا بلکہ اس کا انسان اس کے تمام فن پاروں میں ایک ہی خط پر چلتا ہوا نظر آتا ہے۔ فالکنر کا انسان چھراپدلتا ہوا کبھی اُجالے آ جاتا ہے اور کبھی گہری تاریکی میں غرق ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس حالت میں اس کے خدوخال کیوں کر پہچانے جا سکتے ہیں۔ اس کی وجہ صاف ظاہر ہے فالکنر کی مابعد الطبیعیات غلط ہے اس لیے وہ اس کی مدد سے انسان کا ٹھوس مطالعہ نہیں کر پاتا۔ فن کار دوسروں کو جب ہی کچھ دکھا سکتا ہے جب وہ خود کچھ دیکھ رہا ہو۔ سارتر دوسرے فنکاروں کے مقابلے میں ایک مضبوط اساس پر کھڑا ہوا ہے۔ اس کا تجزیہ و مشاہدہ اس کی اعانت کر رہا ہے اور اسی لیے اس کا فن اور اس کا فلسفہ ایک دوسرے کو قوی تر، عظیم تر اور حسین تر بناتے ہیں اور یہ کامیابی اس کو ایک کامیاب فن کار بنا رہی ہے۔

جدید تنقیدی کلچر میں کہانی کی صورتِ حال

ضمیر علی بدایونی

موجودہ دور میں کہانی ایک ایسے مقام پر کھڑی ہے جہاں بے سمتی کا بحران ہے۔ عرصہ ہوا کہ کہانی سے کہانی پن کا عنصر (Story element) غائب ہو چکا ہے اور تجرید کی بے رنگی غالب آچکی ہے۔ تجریدی کہانی کا تجربہ بھی اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے۔ وجاحت اور نری حقیقت پسندی کہانی کی اشاریت اور علامتی فضا کو اظہار کی اعلیٰ اقدار سے محروم کر دیتی ہے۔ کہانی سمیٹنے کا عمل ہے، غیر ضروری پھیلاؤ کہانی کے بطن میں انتشار پیدا کر دیتا ہے۔ ادب کے لیے حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ اشاریت اور استعاریت کا ہونا لازمی ہے ورنہ ایک اخباری بیان کو بھی ادب میں شامل کرنا ہوگا۔ حقیقت کو منقلب کیے بغیر ادبی مخاطبہ یا ڈسکورس وجود میں نہیں آسکتا۔ ادب نہ تو حقیقت کی ہو بہو نقل کرتا ہے اور نہ ہی حقیقت سے منہ موڑ سکتا ہے۔ وہ حقیقت اور تخیل کے اس نقطۂ اتصال کو دریافت کرتا ہے جو عملی زندگی کے عامیانہ پن میں گم ہو جاتا ہے۔ ادیب اور فن کار حقیقت اور تخیل کو ایک ایسی سطح پر پیش کرتے ہیں جسے روسی ہیئت پرستوں نے Defamiliarisation آشنا گریزی یا بیگانگی کا نام دیا ہے۔ جس میں دنیا اور اس کی اشیا اہمیت نہیں رکھتیں بلکہ ان کی Art fulness یا پرفنیت کے تجربے کا اس انداز سے بیان کرنا اہمیت رکھتا ہے جو انھیں مختلف اور نیا بنا دے۔ دنیا تو وہی ہوتی ہے جو ہے لیکن ایک ادیب، شاعر یا کہانی نویس کی وضع ادراک Mode of perception اور انداز پیشکش اشیا یا حقیقت کو ایک نئی نمود عطا کرتا ہے جسے وکٹر شکلوسکی تاثر اجنبیت (Defamiliarisation Effect) کا نام دیتا ہے۔ ادیب زبان کا استعمال اور تجربے کو کچھ اس انداز سے پیش کرتا ہے کہ مانوس دنیا غیر مانوس ہو جاتی ہے اور قاری کو احساسِ تازگی و تحیر ہوتا ہے۔ یہ نقطۂ نظر متبادل تصور پیش کرتا ہے۔ اس نقطۂ نظر کا جواز ان کو لازمانی اقدار اور سچائیوں کا خزانہ سمجھتا ہے بلکہ وہ ہماری توجہ اس طرف مبذول کرتا ہے کہ ادبی متن وحدانی یا مربوط نہیں ہوتا بلکہ اس کی مشمولات کثیر اور مختلف نوعیتوں کی ہوتی ہیں اور نامیاتی وحدت کی نفی کرتی ہیں۔ یہ ایک لسانی تاثر ہوتا ہے جو ایک مخصوص سیاق اور تناظر میں پیدا کیا جاتا ہے جس کا رشتہ مختلف علوم تحریروں، تکنیک یا اختراع سے ہوتا ہے۔

روسی ہیئت پرستوں کے نقطۂ نظر کے بعد ہم باختن کے مکالماتی (Dialogic) نقطۂ نظر کا اجمالی جائزہ پیش کرتے ہیں۔ باختن بھی ماسکو کے لسانی دائرے سے وابستہ رہا ہے۔ باختن کے نزدیک معنویت دو طرفہ ہوتی ہے۔ ایک مقرر یا مخاطب، دوسرا سامع یا قاری۔ دونوں کا نقطۂ نظر مختلف ہوتا ہے۔ ادبی متن کثیر الجہات ہوتا ہے۔ زبان کسی فرد تک محدود نہیں ہوتی بلکہ اس کی حیثیت معاشرتی ہے۔ مصنف کے علاوہ سامعین اور قارئین کے مختلف حلقے اپنے طور پر ادبی متن کی تعبیر کرتے ہیں۔ یہ عمل یک طرفہ (One way) نہیں ہوتا بلکہ دو طرفہ ہوتا ہے، اسی لیے باختن نے مکالماتی نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔ وہ ساسیئر کے تصور زبان سے اختلاف کرتا ہے جو Langue کو ایک تجریدی اور متحدہ نظام کی حیثیت دیتا ہے۔ باختن کے نزدیک زبان ساکن اور متعین نہیں بلکہ

وہ ایک تسلسل اور بہاؤ کی طرح ہے۔ وہ ایک مسلسل تاریخی اور سماجی عمل سے گزرتی رہتی ہے۔ ادبی متن جو تخلیق ہوتا ہے تو ایک معنویت کا حامل نہیں ہوتا بلکہ وہ کثیر الصوات صورت حال کی نمائندگی کرتا ہے جسے باختن نے Multiple Process کا نام بھی دیا ہے۔ اس کے نزدیک زبان میں بیک وقت دو قوتیں کارفرما ہوتی ہیں ۔ ایک خود کلامی (Monologic) کی اور دوسری مکالماتی (Dialogic)۔ پہلی قوت واحد اور متعین معنی قائم کرنے کی سعی کرتی ہے اور دوسری قوت معانی کی کثرت پیدا کرتی ہے۔ باختن کے نزدیک دوسری غالب اور حاوی ہے۔ بعض تحریروں میں زبان کی مکالماتی خصوصیت بہت ممتاز اور نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔ ناول یا کہانی میں یہ آوازوں کا اجتماع (Many voicedness) یا کثیر الاصواتیت موجود ہوتی ہے۔ اس طرح معنی کی عدم مرکزیت سے ناول کا متن خود کو آراستہ کرتا ہے۔ ایک کامیاب اور اچھے ناول میں معنی کی وحدت زوال پذیر ہوتی ہے اور کثیر الصوتیت اپنے عروج پر ہوتی ہے۔ باختن کے اسی تصور کو فرانسیسی نقاد رولاں بارت نے حد کمال سے روشناس کرایا اور دوہری نشانی (Double Sign) کا نقطۂ نظر پیش کیا۔ جس کے مطابق زبان ہمیں دوہرے شعور سے بہرہ ور کرتی ہے۔ پہلا شعور معنویت اور دوسرا شعور یہ کہ معنویت کس طرح پیدا ہوتی ہے۔ رولاں بارت ادب کو شور آفرینی کا فن Art ow noise کہتا ہے۔ اس کے نزدیک ادبی متن میں ایک چینل اور ایک آواز نہیں ہوتی بلکہ آوازوں کی کثرت ہوتی ہے جس سے شور پیدا ہوتا ہے۔ اس نے بالزاک کے ناول اور دوسرے ادبی متون کا اسی نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا ہے اور رمزیوں کا ایک جال بننے کی کوشش کی ہے جو معانی کی مچھلیوں کو پکڑتا رہتا ہے۔ یہ رمزیے پیچیدہ ہیں اور ادبی متن تک قاری کو پہنچانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں لیکن ہر قاری کو یہ جوئے شیر اپنے تیشے سے کود کھودنی پڑتی ہے ورنہ بے ستوں خواب گران شیریں بن جاتا ہے اور معانی کے در وا نہیں ہوتے۔ رولاں بارت اپنے ثقافتی رمزیے سے ناول کے ثقافتی ماحول کی گتھی سلجھانے کی کوشش کرتا ہے اور ادبی متن کو مرکزی اور معاون وحدتوں میں تقسیم کر کے قاری کے انتخابی عمل کے آزادانہ بہاؤ کو غیر ضروری مزاحمت سے آشنا کرتا ہے۔ رولاں بارت ایک جدید بلکہ مابعد جدید مفکر تھا جس نے اہم پر ادبی متن کے کئی اسرار فاش کیے ہیں لیکن وہ قاری کی آزادی کو بھی محدود کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اپنے رمزیوں کی بساط قاری کو مات دینے کی بھی سعی کرتا ہے۔

زبان اور ادبی متن کا جب ذکر ہو تو بات رومن جیکبسن تک ضرور پہنچتی ہے جو اس بحث کو آگے بڑھاتا ہے۔ رولاں بارت کا ذکر تو بیچ میں آ گیا، اسے آخر میں آنا چاہیے تھا لیکن باختن کے نقطۂ نظر سے وہ اس قدر قریب ہے کہ اسے نظر انداز کرنا اس وقت ممکن نہ تھا۔

رومن جیکبسن پہلے ماسکو کے لسانی دائرے سے وابستہ تھا۔ بعد میں اس کی وابستگی پراگ لسانی دائرے سے تقسیم ہو گئی بعد میں وہ امریکا چلا گیا جہاں اس کے اثرات بھی موجود ہیں۔ جیکبسن زبان کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے جسے وہ استعارے اور مجاز مرسل یعنی Metaphor اور Metonymy کا نام دیتا ہے۔ مجاز مرسل یا Metonymy دراصل ایک علامتی نشانیوں کا نظام ہے جس میں جزو سے مراد کل اور قطرہ کہہ کر دریا اور ذرہ کہہ کر صحرا مراد لینا یا قطرہ موج کہہ کر بحر مراد لینا ہے لیکن استعارے میں نشانی کا موسوم پر براہ راست اطلاق

نہیں ہوتا۔ حقیقت پسندانہ متن کم استعاراتی ہوتا ہے لیکن مجاز مرسل سے قریب ہوتا ہے اور جدید علامتی اور تجریدی کہانی سرتاسر استعاراتی ہوتی ہیں۔

ادبی زبان کو وہ شاعرانہ زبان کہتا ہے اور شعریات یعنی Poetics صرف شاعری سے متعلق نہیں ہوتی بلکہ اس میں مختلف ادبی اظہار اور ان کی زبان اور دوسرے عناصر سے بحث ہوتی ہے۔ جیکسن کا نقطۂ نظر زیادہ Formalistic ہے اور کلینیکل بھی۔ نفسیاتی علاج کے دوران میں گفتگو میں جو انتشار اور پراگندگی پائی جاتی ہے اس کا اطلاق متن کی خصوصیات پر کیا گیا ہے۔

رومن جیکبسن کے بعد خالص ساختیاتی نقطۂ نظر ابھرتا ہے جس کا ہم پہلے ہی ایک جائزہ لے چکے ہیں۔ ساختیات میں مصنف کی ارادی معنویت اہم نہیں بلکہ وہ حیاتی نظام اور ساختیں زیادہ اہم ہیں اور یہی معنویت کی تشکیل کرتی ہیں۔ بیانیہ (Narrative) کا تصور تو پہلے سے موجود تھا لیکن ساختیاتی تنقید نے اس کی معنویت تبدیل کر کے رکھ دی ہے۔ اب کہانی، ناول، شاعری، تمثیل اور تنقید کو نئے تناظر میں دیکھا اور پرکھا جا رہا ہے۔ اس سلسلے میں مشہور نقاد اور ناول نگار ڈیوڈ لاج نے ہیمنگوے کی ایک کہانی ''بارش میں بلی'' کا نئے تنقیدی کلچر کی روشنی میں تجزیہ کیا ہے۔ اس تجزیے سے کہانی نویسی کے کچھ نئے پہلو ہمارے سامنے آئے ہیں اور کہانی میں ابھرنے والی معنویت ارادی معنویت سے منقطع کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کہانی کا متن حقیقت پسندانہ ہے۔ مجاز مرسل علامتوں Metonymic Symbols پر قائم ہے۔ اس لیے ہم اس کی قرأت مجاز مرسل قرینے کے مطابق کریں گے۔ امریکا کے صفِ اول کے نقاد بیکر نے بھی اس کی قرأت کی ہے۔ اس کے مطابق بلی صرف خاتون (بیوی) کے ذہن میں موجود ہے جو آرام دے بورژوا خانگی زندگی کی علامت کے طور پر ابھرتی ہے۔ اس کے نزدیک پوری کہانی مجاز مرسل کی دونوں قسموں میں تصادم اور تخالف کی جانب بڑھتی نظر آتی ہے۔ اس کے علاوہ اس نے کہانی میں حقیقی اور امکانی پہلوؤں کی بھی نمائندگی کی ہے۔ بارش، بوریت اور معروف شوہر اور امکانی حقیقت کی نمائندگی کے لیے چاندی، آرائش گیسو اور نئے کپڑے کا موسم بہار کا نقش وغیرہ۔ جون ہو گوین اس کہانی کی توضیح دوسرے انداز سے کرتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ ازدواجی زندگی کا بحران ہے جو بچے یا اولاد کے نہ ہونے سے پیدا ہوا ہے جس میں پبلک گارڈن زرخیزی کی علامت ہے اور جنگی ہتھیار موت اور نفی حیات کی علامت کے طور پر برتے گئے ہیں۔ بلی دراصل اولاد کی خواہش اور ربڑ کی ٹوپی مانع حمل علامت کے طور پر کہانی میں ابھرتی ہیں۔ اس کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے کہ ربڑ کی ٹوپی آدمی کو بارش سے محفوظ رکھتی ہے اور بارش زرخیزی کی علامت ہے گویا امریکی جوڑے کا بحران دراصل زرخیزی کا فقدان ہے۔ خاتون کا مرد کو ربڑ کی ٹوپی پہنے ہوئے دیکھنا لاشعور کی کارفرمائی ہے۔ لاشعور اپنی علامتوں سے باہر کچھ نہیں دیکھتا۔ ربڑ کا لفظ بھی امریکی زبان میں انھیں معنوں میں مستعمل ہے۔

اس کہانی میں توجہ کا مرکز مرد نہیں عورت ہے۔ جس توجہ و التفات کی وہ مستحق ہے اس کا شوہر اس سے بالکل بے نیاز ہے لیکن اس کی عدم توجہی سماج اور گرد و پیش کی دوسری قوتوں کو متحرک کر دیتی ہے۔ ہوٹل کا منیجر اس میں ممتا کا بھرپور جذبہ دیکھتا ہے اور بلی حاصل کرنے کی اس کی خواہش پوری کرنا چاہتا ہے۔ وہ بڑی گرم جوشی اور

تپاک سے پیش آتا ہے اور جب اس کا شوہر اس کی اس خواہش کو کوئی اہمیت نہیں دیتا تو عین اسی وقت خادمہ کچھوے کی کھال کی مشابہ ایک بلی اس کے لیے لاتی ہے جو ہوٹل کے بوڑھے منیجر نے اس کے لیے بھیجی تھی۔ اس کہانی میں انسانی فطرت کا گہرا مطالعہ ہے جسے علامتوں میں بیان کیا گیا ہے۔ یہ علامتیں شخصی نہیں معروضی ہیں اور یہی اس کہانی کی بڑی خوبی ہے کہ علامتی ہونے کے باوجود اس میں ابلاغ کے دروازے کھلے ہیں۔ اس طرح کہانی امید اور مایوسی کے دوراہے پر ختم ہو جاتی ہے۔ کچھوے کا رنگ مایوسی اور بلی کے لیے ہیرا امید کی علامت ہیں۔ علاوہ ازیں امریکی زندگی کی ایک ایک سچی تصویر ہے۔ مرد ایک منفی کردار کے طور پر اور عورت ایک انتہائی مثبت کردار کے طور پر ابھرتی ہے وہ صرف ایک امریکی عورت نہیں بلکہ نسائی فطرت کا ایک حسین و زندہ مظہر بن جاتی ہے جس میں زندگی سے لگاؤ، مسرت کی خواہش، ہمدردی و التفات کی مثبت قدریں اپنا بھرپور اظہار کرتی ہیں۔ برمنگھم میں اس کہانی کے بارے میں ایک سیمینار منعقد ہوا جس کا احوال ڈیوڈ لاج نے رقم کیا، لیکن یہ کہانی کچھ اور بھی کہتی نظر آتی ہے۔

اسلوبیات کے ماہرین نے اس کہانی کی اسلوبیاتی قرأت کی ہے۔ اس سلسلے میں ماہر اسلوبیات رونالڈ کارٹر نے اپنی مشہور کتاب "زبان اور ادب" میں اس کہانی کا موضوع توقعات کی شکست و ریخت قرار دیا ہے اور تین امور کی جانب قاری کو متوجہ کیا ہے:

الف: اسٹائل کی سادگی اور ابہام

ب: ازدواجی زندگی کی آویزش اور تلخیاں

ج: کہانی میں بلی کی اہمیت

کہانی کو سادہ اسٹائل میں لکھی گئی ہے لیکن پیچیدہ اثرات کی حامل ہے۔ بلی کا وجود غیر یقینی ہے۔ عدم تعین اور غیر یقینی کیفیت علامتوں کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ کہانی کے متن میں کئی سوال ابھرتے ہیں جن کا کہانی کوئی جواب نہیں دیتی اور غیر یقینی کی فضا میں قاری کو تنہا چھوڑ دیتی ہے۔ کچھوا نما بلی ایک ایسی علامت ہے جو واضح ہونے کے باوجود مبہم ہے۔ پوری کہانی میں سادگی اور ابہام موجود ہیں۔ جنھوں نے بلی کو ایک برتر علامتی درجہ دے دیا ہے۔ معانی کا متوازی سفر اس کہانی کی خوبی بھی ہے اور شاید کامیابی بھی۔ کہانی اپنے سادہ اسٹائل کے باوجود قاری کے وجدان سے بار بار متصادم ہوتی ہے اور اس کی تخیل کو کئی سمتوں میں لے جاتی ہے۔ کہانی کے مختلف تجزیے پیش کیے گئے لیکن کوئی تجزیہ پوری کہانی کا احاطہ نہیں کرتا۔ کوئی تجزیہ معنی کا تعین اور تحدید نہیں کرتا۔ تعبیروں نے کہانی کی وضاحت ضرور کی ہے لیکن اسے پراسرار بھی بنا دیا ہے۔ ڈیوڈ لاج کی قرأت قارئین کو اس کہانی کی صورت حال کا بہترین ادراک فراہم کرتی ہے وہ معنی آفرینی کے عمل کو فکشن کے عالم گیر دھارے میں شامل کر دیتا ہے۔ یہ تجزیہ ان وحدتوں کے وجدانی ادراک سے تشکیل پذیر ہوتا ہے جو اس کہانی کی بنت کا بنیادی مواد ہیں۔ جب ان وحدتوں یعنی مرکزی اور ثانوی وحدتوں کا ملاپ معنویت کو قریب کر دیتا ہے تو وہ اسی وقت دوسری سمت مڑ جاتی ہے اور بے یقینی کا تاثر پیدا ہونے لگتا ہے۔

ایک نئے امریکی جوڑے کا ہوٹل میں قیام پذیر ہونا اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ جوڑا ابھی

زندگی میں پوری طرح Settle نہیں ہے اس لیے At home بھی نہیں ہے۔ گھریلو ماحول کی بجائے ہوٹل کی نامانوس، سرد اور لاتعلق صورتِ حال میں یہ جوڑا زندگی کی گرمجوشیوں سے محروم بے حسی کا شکار ہے اور یہ دونوں ایک دوسرے سے ان دیکھے فاصلے پر کھڑے ہیں۔ بلی کی خواہش دراصل قربت کی خواہش ہے اور سرد مہری کے اس ماحول سے باہر نکلنے کی خواہش کا اظہار کرتی ہے۔ یہ جوڑا باہمی تعلق کی شاہراہ عظیم سے ہٹا ہوا، مڑا ہوا اور بے حسی کا شکار ہے۔

کہانی کچھ اس طرح کھلی اور پھیلی ہے کہ ہم اس کے تعبیری افق کو کبھی چھو نہیں سکتے جیسا کہ غالب نے کہا تھا:

مری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

نئے تنقیدی کلچر نے کہانی کے بعض پوشیدہ گوشوں کو بے نقاب ضرور کیا ہے لیکن متن کی تعبیر کے لیے جو قرینے دریافت کیے ہیں وہ خود ایک متن میں تبدیل ہو جاتے ہیں جن کی تعبیر وقت اور فضا کی تبدیلی سے متاثر ہوتی ہے۔ نیا تنقیدی کلچر نہ تو معنی کے عدم تعین سے خود کو بچا سکتا ہے اور نہ ہی تعبیری کاوشوں کے تسلسل سے البتہ زاویوں کی کثرت سے نئے تنقیدی کلچر کی رنگارنگی قائم ہے۔ ایک جامع و مانع تعبیر کا تصور زوال پذیر ہو چکا ہے البتہ تعبیری تصادم اپنے نقطۂ عروج پر ہے۔ آیئے اس تعبیری تصادم کا ایک منظر اور دیکھیں: مرد اور عورت دونوں ایک ایسی صورتِ حال کی نمائندگی کرتے ہیں جہاں زندگی کے روشن دوان بند ہیں۔ کوئی واقعہ رونما نہیں ہوتا۔ یکسانیت کا عذاب رگ و پے میں زہر کی طرح دوڑ رہا ہے۔ آتشدان میں راکھ ہی راکھ ہے کوئی شعلہ اور کوئی چنگاری نہیں۔ ان کی زندگی ایک نامعلوم سا خوف ہے زندگی کی بے معنویت کا۔ اس بے معنویت اور یکسانیت سے مرد تو سمجھوتا کر لیتا ہے لیکن عورت اس بوجھ کو مزید برداشت کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ وہ اپنے لیے ایک ایسی مصروفیت تلاش کر لیتی ہے جو اس کی محبت اور توجہ کا معروض Object بن جاتی ہے اور وہ ہے کھڑکی سے نظر آنے والی بلی جو بارش سے بچنے کے لیے پناہ گاہ کی تلاش میں ہے۔ جس میں وہ اپنی صورتِ حال کو دیکھتی ہے۔ بس ایک فرق واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ ہوٹل کے ماحول میں جمود ہے اور کھڑکی سے نظر آنے والی زندگی میں حرکت اور شور ہے۔ فطرت کو قوتوں نے زندگی کی لہروں کو سست رو ضرور کر دیا ہے لیکن لہریں موجود ہیں جو اس کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ عورت اور بلی کا رشتہ حیاتی رشتہ ہے جو انسان کا پابند نہیں۔ یہ حیاتی رشتہ Vital turth کو جنم دیتا ہے جہاں عقل کی تجریدی کارفرمائی نہیں بلکہ Life World کی معنویت ہے۔

ہیمنگوے کی کہانی امریکی زندگی کی لاتعلقی اور سرد مہری کی کہانی ہے۔

جوشِ حیات کی کمی دونوں کے درمیان سرد مہری کی زندگی بیزار صورتِ حال کو جنم دیتی ہے۔ امریکی خاتون اپنی محبت کے معروض کی تلاش میں اس بلی تک پہنچ جاتی ہے جو بعد کے واقعات سے ثابت ہوتا ہے کہ موجود ہی نہیں جسے ہیمنگوے Nada کا نام دیتا ہے۔ وہ عدم محض کے تصور کو توسیع دیتا ہوا کائنات کی بے معنویت تک پہنچ جاتا ہے۔ زندگی میں معنویت کی تلاش امریکی خاتون کی تلاش کے مترادف ہے جو بارش میں بھیگی ہوئی بلی کو ڈھونڈنے میں مصروف ہو جاتی ہے۔ وہ بلی تو خیر اسے نہیں ملتی البتہ ہوٹل کا مالک اسے کچھوا نما بلی بھیجتا ہے جو بلی یا

معنویت کی متبادل قدر ہے۔ یہاں ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہم ایک محدود دائرے میں معنویت کی تلاش کرتے ہیں جب کہ معنی ایک لامحدود فضا کا متقاضی ہے۔ ایک ایسے Space کا جو انسانی صورت حال کے ان پہلوؤں کا بھی احاطہ کرے جو Unpresentable ہیں۔ تجریدی تصوراتی زبان حقیقت کے بیان سے عاجز اور معذور ہے۔ فن کار حقیقت کی نمائندگی کے اصول پر لاشعوری طور سے عمل کرتا ہے۔ اس کہانی میں بلی زندگی کا وہ سرا ہے جو ہاتھ نہیں آتا۔ بچھوے نما بلی جو اس عورت کے ہاتھ آئی ہے وہ نہیں جس کی اسے جستجو اور تلاش تھی۔ یہ زندگی سے عاری اور چھرائی ہوئی حقیقت ہے جو اسے میسر آتی ہے۔ خواہش کی لہریں حقیقت کے ساحل سے ٹکراتی رہتی ہیں اور جھاگ کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ دریا متلاطم ہے اور دست ساحل خالی ہے۔ ہیمنگوے خلا کا تخلیقی اور تھکا دینے والا فن کار ہے۔ Void اس کے آرٹ کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ ایک لازمی جزو ہے۔ نادا کا تخیل ہیمنگوے کے افسانوی ادب پر چھایا ہوا ہے۔ زندگی کی قربت کے ساتھ ساتھ نادا یعنی عدم کا رشتہ بھی موجود ہے جو ایک دائمی فاصلے کے طور پر انسانوں یا کرداروں کے درمیان پایا جاتا ہے۔ ہیمنگوے کا کمال یہ ہے کہ اس چھوٹی سی کہانی میں بھی عدم کا جال بنالیتا ہے جس میں اس کہانی کے سارے کردار جکڑے ہوئے ہیں۔ ہیمنگوے اس لحاظ سے ایک مکمل فن کار ہے کیوں کہ وہ زندگی اور موت، نفی اور اثبات دونوں کی نقش گری کرتا ہے۔ وہ اس زندگی کا قائل ہے جو عدم سے بغلگیر ہے۔ یہ ہیمنگوے کی فن کاری کا سب سے منفرد پہلو ہے۔ یہ پہلو آپ کو اس کی ہر کہانی میں نظر آئے گا۔ کلیمن جارو کی برف پوش چوٹی سے لے کر بارش میں بلی تک ہیمنگوے معدومیت کے تصور سے خود کو بچانے میں کبھی کامیاب نہ ہو سکا۔ یہ اس کی انفرادیت بھی ہے اور انسان اور وجود کی بدلتی ہوئی صورتوں کا ادراک بھی۔ ڈیوڈ لاج اور دوسرے شارحین نے ہیمنگوے کے فن کے اس اہم پہلو کو شاید شعوری طور پر نظر انداز کیا ہے کیوں کہ وہ متن کے ایک خاص تصور سے آگے نہیں بڑھتے، متن واحد نہیں کثیر ہے۔ قارئین کی کثرت دراصل متن کی اس حرکت سے پیدا ہوتی ہے جو وہ کئی سمتوں میں کرتا ہے۔ متن کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہوتا۔ ہم اپنی پیدا کردہ معنویت کے رنگ سے تصور متن میں رنگ بھرتے رہتے ہیں۔

تاریخ، متھ اور کہانی

ڈاکٹر اقبال آفاقی

کہانی وقت کے تقابلی تخمینے کے حوالے سے متھ اور تاریخ سے قدیم تر ہے۔ ہمارے اس دعوے کو Simplicity Principle کی حمایت وتائید حاصل ہے۔ تاریخ کا آغاز یقیناً وقت کی تقسیم سے ہوا تھا۔ یہ تقریباً ڈھائی ہزار سال پرانی بات ہے۔ فکری طور پر اس کا تعلق ذہن کی اس صلاحیت سے ہے جو مرورِ زمانہ کے ساتھ ساتھ گہرے تاثرات کے حامل واقعات کو محفوظ کرتی چلی جاتی ہے۔ ذہن کی اس صلاحیت کو عام زبان میں قوموں کی اجتماعی یادداشت یا تاریخ کا نام دیا جا سکتا ہے۔ تاریخ کا جو ہر نسلی گروہوں کا احساسِ تفاخر ہے۔ اس کا مرکزی نقطہ (Teleology) ان کوششوں سے مرتب ہوا ہے جو اس احساسِ تفاخر کو تحفظ فراہم کرتی ہیں۔ مثلاً یادگار عمارتیں، سنگی کتبے، پہاڑی چٹانوں پر کھدی ہوئی تحریریں اور سربلند ستون۔

انا میونو نے سادہ زبان میں تاریخ کو ان یادگاروں سے منسوب کیا ہے جن میں کسی قوم یا قبیلے کی ہڈیاں دفن ہیں۔ تاریخ کا کام کیا ہو چکا ہے اور کس کس نے کیا کیا ہے کے ریکارڈ سے ہے۔ ان ثمرات اور عقائد کو یاد رکھنا ہے جو تاریخی عمل بطن سے برآمد ہوئے تھے۔ تاریخ کی غایت، حیات وممات کے کھیل کو زندہ وجاوید رکھنا ہے جس کے نتیجے میں مردہ اُمتوں کے ملبے پر نئی تہذیبیں پروان چڑھتی رہتی ہیں۔ یوں تاریخ نہ صرف ہدف پرست ہے بلکہ لاتعلق ابھی ہے۔ کٹھور اور سنگدل جو زمانے کی کٹھنائیوں میں گھری ہوئی انسانیت کی وقتی خواہشات سے کوئی سروکار رکھے بغیر نامعلوم مستقبل کی طرف رواں دواں رہتی ہے۔ اس کا مسئلہ انسان کی نجات (Emancipation) نہیں۔ اس کا مسئلہ تو اُن معروضی حقائق کی نشان دہی ہے جو کسی قوم یا تہذیب کی کامرانیوں یا ناکامیوں کا سبب بنتے ہیں۔ اس کی غرض وغایت ان تعصبات، اُصولوں، نفرتوں اور عقائد سے ہے جو مردہ عظمتوں کی تدفین کے لیے اہرام تعمیر کرنے میں ممد ہوتے ہیں۔

تاریخ کا ایک فریضہ ہر عہد کے زندہ اکابرین کی درباداری اور مردہ عمائدین کی پرستش بھی ہے۔ تاریخ کے تصور کو سامی اقوام نے پروان چڑھایا۔ آریائی اقوام اگرچہ ہیروؤں کی پرستش کرتی تھیں لیکن تاریخ کے تصور سے ناآشنا تھیں۔ آریا مردوں کو جلا دیتے یا دریا برد کر دیتے۔ اس لیے ماضی پرستی کی بجائے ابدی حال میں زندگی گزارتے۔ گیتا کے مطابق نروان (نجات) ابدی حال کا راستہ ہے جبکہ زندگی اور موت کا کھیل انسان کو اس سنسار چکر کے عین وسط کی طرف دھکیل دیتا ہے جس کا کوئی انت کوئی کنارہ نہیں۔ تاریخ زندگی اور موت کے اس بے انت گھرلا یعنی کھیل کے ریکارڈ کا نام ہے۔ مختصر ترین الفاظ میں تاریخ کا یہی تعارف ہے۔

وقت کے پیمانوں کے مطابق اساطیری عہد کا آغاز نسبتاً قدیم زمانے میں ہوا۔ متھ کی ابتدا غالباً نیولتھک

دور میں ہوئی جب Animism نے سحری مذاہب میں ڈھلنا شروع کیا۔ جب ہیرو کا تصور انسان پر واشگاف ہوا تب انسان نے دنیا میں ہر جگہ مقصدیت کو کارفرما محسوس کیا جس کے نتیجے میں فطرت کے مظاہر نے دیوی دیوتاؤں کا روپ دھار لیا تھا اور جادوگروں کی اولاد نے بادشاہت کا قرینہ اختیار کر لیا۔ متھ نے اگر جنگل کی پُرنم راتوں میں جنم لیا تو قبائلی بادشاہوں کے محلات میں ہوش سنبھالی۔ اس کی مقناطیسی قوت کا راز مندروں اور معابد کے پُراسرار در و دیوار، راہداریوں اور زیرِ زمین تاریک چیمبرز میں پنہاں تھا جن میں مقدس جانوروں کی چربی سے چراغ روشن کیے جاتے۔ دیوتاؤں اور انسان کے باہمی تعلق و تعامل کے قصے تحریر کیے جاتے۔ الہامی کیفیات کے نزول کے لیے اس سے زیادہ بہتر ماحول نہیں ہو سکتا تھا۔ یوں متھ میں خواب کاری، تخیل کی اُڑان، مبالغہ آرائی اور تصورات کی سحر انگیزی کو بہت عمل دخل حاصل تھا۔

اساطیر کو ابتدائی مذہبی تفکر کے اجتماعی اہم آرکی ٹائپس (Archetypes) قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کے موضوعات انسانی زندگی کے سنجیدہ ترین مسائل تھے جن کی تفہیم کے لیے انسان آج بھی سرگرداں ہے۔ سنہرے مستقبل کے راز کو پانے کے لیے انسان کی فکری جدوجہد آج بھی ان موضوعات کو نقطۂ آغاز ماننے پر مجبور ہے۔ ان موضوعات کا تعلق اس کائنات کی تخلیق کے راز کی تشریح، انسانیت کی بقا کے مسائل، معاشروں کے تحفظ اور زمین کی زرخیزی کے اسباب کے تعین سے ہے۔ تاہم اسطورائی تشریحات کا دائرہ اس ثقافتی نفسیات تک محدود ہے جو عقل و استدلال سے زیادہ تخیل، خواب اور وجدانی کیفیات پر زور دیتی تھی۔ چونکہ اساطیر کا درجہ کا ر مناسک اور تقدس کا امین تھا لہٰذا ان کا تشریحی معاملات سے دور کا بھی واسطہ نہیں تھا۔ اساطیر مافوق الفطرت واقعات، برتر ہستیوں اور ماورائے عقل منظروں پر مرکوز ہوتی ہیں۔ تاہم ان کا مقصود کسی قوم یا نسل کے جغرافیائی اور ثقافتی ماحول کو اس ماورائی دنیا کے تیقن سے مربوط کرنا ہے جو سماج اور ثقافت کے رشتوں کو مضبوط ڈوری سے باندھے اور داخلی تضادات کا جواب فراہم کرنے کے لیے ضروری ہے۔ لیوی سٹراس کے نزدیک متھ ایک ثقافتی ہیئت ہے جو ان ساختی اُصولوں کے بارے میں سوچ کے راستوں کو بے نقاب کرتی ہے جو سماجی رشتوں کے عقب میں کارفرما ہوتے ہیں۔ متھ اس طرح انسان کی متخیلہ کو آزادانہ کھیل کا موقع فراہم کر کے انسان کے فکری ڈھانچے کی مبادیات کو منکشف کرنے میں مدد دیتی ہے۔

اساطیر فی الاصل Gods Centred اور ماورائیت پسند ہوتی ہیں۔ اس کے فکری تناظر میں انسان خواہ کتنا ہی بلند حوصلہ اور جری کیوں نہ ہو دیوتاؤں کے بالمقابل بے قدر اور بے حیثیت ہے۔ تقدیر کے فیصلے، دیوتاؤں کے سراپ اور موت کا خوف انسان کا مقدر ہے۔ دیوتاؤں کی ہی شکتی رکھنے کے باوجود فنا کے گھاٹ اُترنا اس کے لیے مُبرم قرار دیا جا چکا ہے۔ اس کی مثال گل گامش کی کہانی ہے۔ گل گامش اور اس کا دوست جو سورماؤں میں سب سے زیادہ شان والے تھے جنھوں نے ثور فلک کو پکڑ کر مار ڈالا، جنھوں نے چیڑن کے محافظ کو ہلاک کر دیا، جنھوں نے ہمبابا کو پچھاڑ دیا، جو جنگل کا دیوتا تھا۔ جنھوں نے کوہستانی دروں میں شیر کا شکار کیا تھا۔ ان پر بھی بالآخر موت حاوی ہو گئی تھی۔ گل گامش میں ہے۔ دیوتاؤں نے انسان کو پیدا کیا تو اس کی قسمت میں موت لکھ دی اور حیاتِ ابدی کو اپنے لیے مخصوص کر لیا۔ "میرا دوست مٹی میں مل چکا ہے اور موت مجھے بھی جلدی آن لے گی اور ہمیشہ

کے لیے مٹی میں ملادے گی۔''

دنیا بھر اساطیری ضابطوں کی بنیاد روحیت اور نسلی ٹوٹم اور ممبوز اور مذہبی عقائد پر رکھی گئی ہے۔ان کا دائرہ کار ایک مخصوص وسیب، جغرافیہ، زمان اور کسی نسلی گروہ کے حیات و ممات کے مسائل پر محیط ہوتا ہے۔ اساطیری نفسیات نسلی وابستگی اور قبیلے سے وفاداری کو شرط اول کے طور پر پیش کرتی ہے۔ قبائلی تخلیل اس کا اہم ترین پہلو ہے۔ خدا کی منتخب قوم ہونے کا دعویٰ اور ہیرو کی مرکزی اُٹھنے کی تھیوری اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں تاہم نسلی وابستگی اور جغرافیائی حد بندیوں کے تہذیب پر حتمی مرتب ہوئے ہیں۔ اہم ترین یہ کہ متھ کا پیغام جوہری طور پر تعصبات سے مملو ہے اور اس کی کارکردگی کا دائرہ کار حد تک محدود ہے۔ عموماً سارا زور گروہی انا کی تخلیل اور نسل پرستی پر دیا جانے لگتا ہے۔ تاریخ میں بہت سی مثالیں ہمارے پیش نظر ہیں۔ بہت سی قوموں نے متھ کی بنیاد پر قائم خیالی برتری کے دعوے کو عملی حقیقت کا روپ دینے کے لیے ہمسایہ اقوام کا قتل عام کیا۔ جیتے جیتے شہروں کو زمین بوس کیا اور بقیۃ السیف کو لونڈی غلام بنا کر منڈی میں بیچ ڈالا یا قلم کے کسی نئے نظام کی طرح ڈال کر انسانیت کی تذلیل کا کوئی انوکھا سلسلہ آغاز کیا۔ یہ تو سامنے کی بات ہے کہ گزشتہ چند صدیوں میں یورپی انسان کو Teutonic Race کی متھ نے کس طرح پاگل بھیڑیوں کے گروہ میں تبدیل کیا۔ مغربی اقوام کا دعویٰ تھا کہ چونکہ برتر نسل اور اعلیٰ خون کو دنیا میں غلبے کا خدائی حق ہے اس لیے انھیں نیم انسانوں کو سدھانے اور یورپی تہذیب کی ترقی اور سفید اقوام کی خوشحالی کے واسطے جس طرح بھی چاہیں استعمال کرنے کا حق حاصل ہے۔ ممکن ہے یہ باتیں آپ کو بلند بانگ دعووں سے زیادہ محسوس نہ ہو رہی ہوں۔ براہ کرم ایسا نہ سوچئے۔ یہ خونچکاں حقائق ہیں۔ کچھ لوگوں نے برتر انسان کے متھ کی قیمت اپنا خون دے کر، اجتماعی بے حرمتی اور غلامی کے طویل دور میں سے گزر کر ادا کی ہے۔ مثالوں کا ایک انبار ہمارے روبرو ہے لیکن ان میں سے دو ایک کا ذکر ہی کافی ہے۔ بہر حال چشم تصور میں آپ دو تین صدیاں پہلے کے افریقہ کو فوکس کریں تو معاملہ کھل کر سامنے آجائے گا۔

چشم تصور سے دیکھیے کہ آپ کے سامنے مغربی ساحل کا کنارہ ہے، قریب ہی کہیں دریائے نائجر استوائی جنگلوں میں رواں دواں ہے۔ گھنے جنگلوں میں شیر دھاڑتے ہیں اور ہاتھیوں کے غول چنگھاڑتے ہیں۔ راستوں میں پھول کھلتے ہیں اور تلاش کرنے والوں کو جواہرات بھی ملتے ہیں۔ مغربی ساحل کے اس حصے کو آئیوری کوسٹ کا نام دیا گیا ہے۔ بندرگاہ میں امریکی آبادکاروں کے بڑے بڑے جہاز لنگر انداز ہیں جن کو غلاموں سے بھرا جا رہا ہے۔ امریکی گماشتے پورے پورے قبیلے پکڑ کر لا رہے ہیں۔ جہازوں میں غلام جب تک بھیڑ بکریوں کی طرح بھر نہیں جاتے لنگر نہیں اُٹھایا جاتا۔ امریکہ میں مسی سی پی کے کنارے گنے اور تمباکو کی نقد آور فصلوں کی بوائی اور کٹائی کے لیے افریقی غلاموں کی ضرورت بڑھ گئی ہے جو محض روٹی کپڑے اور چھت کی سہولت پر نسل در نسل امریکہ کی ترقی اور خوشحالی کا فریضہ ادا کریں گے۔ امریکہ کو دنیا کی سپر پاور بنانے کا فریضہ انھی غلاموں کا مقدر ہے۔

دریائے نائجر کے ڈیلٹا کے تقریباً بالمقابل سمندر کے اس پار دنیا کا عظیم ترین دریا ایمیزون اوقیانوس کی آغوش میں گرتا ہے۔ ایمیزون اور اس کے معاون دریاؤں کے کناروں پر ہزاروں میل پر محیط استوائی جنگل

ہے۔ دنیا کا قدیم ترین سدابہار جنگل جس کے مغرب کے کوہستانی سلسلوں میں تہذیب نے شباب کے دن دیکھے تھے۔ سونے کے شہر بسائے تھے۔ لیکن برتر نسل کے دعوے داروں نے امریکہ کے ساحل پر قدم رکھنے کے کچھ عرصہ بعد جس کی اینٹ بجادی تھی۔ ملیریا، تپ دق اور جنسی بیماریوں کو ہسپانوی حملہ آوروں نے متعارف کرایا تھا۔ قتل عام کیا تھا جو قبائل موت سے بچ گئے تھے ان کو ربر کی پلانٹیشن پر لگا دیا تھا۔ یہاں میرے ذہن کے اُفق پر The Weeping Woods کی ایک کہانی اُبھر رہی ہے۔ یہ کہانی اس مظلوم قبیلے کی ہے جسے کولمبس کے جانشینوں نے بندوق کے بل پر غلام بنالیا تھا۔ کہانی کا منظر نامہ کچھ اس طرح ہے۔ مردوں اور عورتوں کو الگ الگ کیمپوں میں بھیج دیا گیا ہے۔ مردوں کا کیمپ دور گھنے جنگل میں ہے جہاں وہ مہینوں ربر پلانٹیشن پر کام کرتے ہیں۔ ان کا کوئی گھر نہیں۔ واپسی پر شہوانی خواہشات کی تکمیل کے لیے ان کو لائن میں لگنا پڑتا ہے۔ نوجوان لڑکیاں بہت کم ہیں، بھوکے مردوں کی بہت بڑی تعداد ہے۔ اس لیے انھیں اپنی باری کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار جب اپنی باری پر لکڑی کے کیبن میں داخل ہوتا ہے تو اس کی آنکھیں پتھرا جاتی ہیں۔ اس کے سامنے اس کی کم سن بہن لکڑی کے فرش پر برہنہ بے آبرو کسی جنسی مشین کی طرح ٹانگیں دراز کیے پڑی ہے۔

اساطیری اوہام نے شکلیں بدل بدل کر نت نئے حربوں اور قوانین کے بل بوتے پر انسانیت کی بے حرمتی کی۔ تمام جنگجو، لٹیرے، قاتل، سماج دشمن اور مفاد پرست کسی نہ کسی مہا اسطور کے پرستار رہے ہیں۔ جہاں اساطیر نے تہذیب کے ارتقا میں اہم کردار ادا کیا ہے وہاں انسانیت کا چہرہ مسخ کرنے، قدیم علاقائی ثقافتوں کو تباہ کرنے، خون کی ندیاں بہانے، کمزور امتوں کو تہ تیغ کرنے اور ابتدائی خلد زاروں کو اجاڑنے میں اس کی کارکردگی کو نظر انداز کرنا حقائق سے چشم پوشی کے مترادف ہے۔ ہمارے نزدیک ترین عہد میں متھ کے جرائم میں سب سے بڑا جرم دوسری جنگ عظیم ہے جو برتر آریائی جرمن نسل کے نام پر ہٹلر نے اقوام عالم کے خلاف بپا کی۔ تقریباً پانچ کروڑ انسان اس جنگ کی نذر ہوئے۔ پورا یورپ ایک بہت بڑے Wasteland میں تبدیل ہو گیا۔ ناگاساکی اور ہیروشیما کو امریکیوں نے جلا کر راکھ کر دیا۔ ہٹلر متھ کے مقدس جنون کا شکار ہوا تھا۔ بھیڑیے اور دیوتا نے ایک ہی جسم میں گھر بنالیا تھا۔ وہ مجسم قہر بن کر انسانیت کے مرغزار پر کچھ یوں ٹوٹا تھا کہ لوگوں کے حافظوں سے کھلکھلاتے قہقہے، کندن جسم، غزالی آنکھیں سب کچھ محو ہو گیا۔

یہ وہ زمانہ ہے جب ژاں پال سارتر دیو جانس کلبی کی طرح ہتھیلی پر چراغ لیے مارکیٹ پلیس میں خدا اور اس کی پسندیدہ ترین مخلوق انسان کو تلاش کرنے لگا۔ دیو جانس نے کہا تھا مجھے گیدڑ، بھیڑیے، سانپ اور سؤر نظر آتے ہیں، انسان کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ ژاں پال سارتر نے انسان کے شرف کو بحال کرنے کے لیے Existence Precedes Essence کا نعرہ مستانہ بلند کیا۔ نوجوان نسل کو زندگی بسر کرنے کا حوصلہ عطا کیا۔ اے خوبصورت لڑکی تیرے جھمکے الماس کے جھالردار پھولوں کی طرح ہیں، تو گلاب کی خوشبو ہے، سنگ مرمر کا ستون ہے، صندل کا دروازہ ہے اور دیودار کا دریچہ۔ گریہ نہ کر، جان لے کہ درندگی، وحشت، ہوا و ہوس، آگ کا دریا صرف زندگی کا ایک رخ ہے۔ ایک تعبیر ہے جس کے وسط میں کالی کا مجسمہ نصب ہے۔ زندگی کا دوسرا رخ تیرے حسین جسم کے خدوخال ہیں، سنگ سرخ کے راستے ہیں، انگور کی بیلیں اور شہد کے چھتے ہیں، وینگز کی سمفنی،

لیونارڈو ونشی کے خواب، مائیکل انجیلو کے رنگ اور غالب کی غزل ہے۔ راستوں پر پھول کھلتے ہیں، جوہی، گیندہ، چنبیلی اور گلاب کے پھول۔ یہ راستے رائیڈر ہیگرڈ کی She کے راستے ہیں، کہانی کے بہاؤ کے راستے ہیں۔ روح امر ہے، کہانی بھی نہیں مرتی۔

لوک کہانیوں کے بارے میں انیسویں صدی کے مفکرین کا دعویٰ تھا کہ یہ مردہ تہذیبوں کے اساطیری عقائد کے پس ماندہ آثار یا گمشدہ امتوں کے دیومالائی ورثے کا اثاثہ ہیں جو روال تہذیبی پس منظر میں کسی نہ کسی طرح اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔ جوں جوں زمانی فاصلہ بڑھتا چلا جاتا ہے ان کا اپنے اصل سے رابطہ کم ہوتا چلا جاتا ہے۔ اگر ہم وقت میں پیچھے کی طرف سفر کریں تو لوک کہانیوں کے اساطیری عناصر مزید واضح ہو کر سامنے آئیں گے۔ انگریز ماہرین بشریات ای بی ٹیلر اور اے لینگ اس نظریے کے پیش کار تھے۔ لیکن جدید علمائے بشریات اس دعوے کو اب قبول نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک یہ دعویٰ محض ایک قدیم الیوژن ہے جس کی بنیاد کسی مضبوط دلیل پر قائم نہیں۔ انھوں نے کہانیوں اور متھ میں اساسی اختلاف پر اقرار کرتے ہوئے ان کے الگ الگ متن اور معاشرتی کارگزاری کی حدود کا تعین کیا ہے۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ لوک کہانیوں میں اساطیری پہلو کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ممکن ہے یہ پہلو ہیئت اور تصنع کے پردوں میں پنہاں ہو۔ بہر حال یہ طے ہے کہ انسان اور کہانی کا رشتہ بہت قدیم ہے۔ کہانی انسان کے ساتھ اس وقت بھی تھی جب وہ غار کی دیواروں اور چھت پر نقاشی کر رہا تھا۔ ان تصاویری خاکوں سے ثابت ہوتا ہے کہ ابتدائی قسم کے آرٹ کی روایت اُن کے ہاں موجود تھی۔ ان کے پاس حسن کا ذوق تھا، مہارت تھی، نقوش کی نزاکت کا احساس تھا، ڈرائنگ کا ادراک بھی موجود تھا۔ جہاں یہ سب کچھ یکجا ہو وہاں کہانی منظروں کے عقب میں لازماً موجود ہوتی ہے۔

یوں لگتا ہے آج سے چالیس پچاس ہزار سال پہلے بھی دادی اماں الاؤ کے پاس بیٹھ کر اپنے پوتوں کو کہانی سنایا کرتی تھی۔ تاہم لگتا یوں ہے کہ کہانی فن میں رچاؤ ابتدائی زراعت کے زمانے کی عطا ہے۔ جب وقت کا پیمانہ چاند کی بجائے سورج قرار پایا ہوگا۔ فصل بونے اور کاٹنے کا پیمانہ سورج کے حوالے سے متعین ہوا ہوگا۔ موسموں کی لکیر پر چلتے چلتے وقت نے تاریخ کا روپ دھار لیا ہوگا۔ لیکن تاریخ کے احساس کو جنم دینے میں کہانی کا کردار بھی اہم رہا ہوگا۔ کہانی کے طرز احساس کا خاص پہلو آگے بڑھنے اور مسلسل سفر کا آئینہ دار ہے۔ سفر جو ظفر مندی کو ساتھ لاتا ہے اور شعور بھی کہ خوف کو پچھاڑا جا سکتا ہے، موت کو شکست دی جا سکتی ہے۔ اس حوالے سے کہانی کا انسانی زندگی میں زبردست کردار رہا ہے۔ اس نے امید اور حوصلہ مندی کو مرکز بنا کر انسان کی زندگی کو استحکام اور درخشندگی عطا کی۔ کہانی نے اس عقیدے کو جنم دیا کہ وقت کے جبر، حالات کے قہر، ظالم مظاہر فطرت اور درندگی کے ہر روپ کو شکست دی جا سکتی ہے۔ کہانی کی فکری کارکردگی کا روشن ترین پہلو یہ ہے کہ اس نے وحشت، درندگی اور موت کو ایک ایسے بھول بھلیاں راستے پر ڈال دیا تھا جس پر چلتے چلتے درندہ صفت وقت بوڑھا ہو جاتا یا اس کو موت آن لیتی۔

کہانی جوہری طور پر Man Centred ہے۔ راستے کتنے ہی کڑے کیوں نہ ہوں، دشواریاں خواہ کتنی ہی کوہ قامت کیوں نہ ہوں۔ فتح مندی ہیرو کا مقدر ہوتی ہے۔ ہیرو تقدیر کو پچھاڑ دیتا، عفریتوں کو پسپا کرتا اور

دیوتاؤں کو لاچار کرنا اس کے بس میں تھا۔ متھ کے بالکل برعکس کہانیاں سیکولر اور انسان دوست ہوتی ہیں۔ اگر متھ کے ہیرو کا مقدر بالآخر شکست ہے تو کہانی کے ہیرو کا انجام امید و نصرت ہے۔ کہانی رجعت پسند نہیں ہوتی۔ کہانی کو کردار بلند حوصلہ، اپنے ارادوں کا مالک اپنی دنیا کا خود خالق ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ کہانیوں کے کردار اکثر جغرافیائی حدود کو پھلانگتے نظر آتے ہیں۔ دنیا کے ہر خطے میں ان کی قبولیت یکساں ہوتی ہے۔ قاری کہانی کے ہیرو کو اپنی کہانی کا ہیرو محسوس کرنے لگتا ہے۔ اس اشتراک احساس سے انسانوں کے دکھ سکھ کی سانجھ کے تصور کو تقویت ملتی ہے۔ آدرشوں اور اقدار کی دنیا جگمگانے لگتی ہے۔ اس طرح یہ دعویٰ خاصا مضبوط ہے کہ انسان کی فطرت کو سنوارنے اور تہذیب کے عمل کو تیز کرنے میں کہانی کا کردار لازوال ہے۔

کہانی کی ایک صورت داستان ہے جس میں اساطیری آثار نشان دہی بہ آسانی کی جا سکتی ہے۔ داستان کا ماورائی ماحول اور مافوق الفطرت کردار اساطیر سے داستان کی قربت کو ظاہر کرتے ہیں۔ داستان کا ہیرو بالعموم ایک ایسے معجزہ کار شخص کے طور پر سامنے آتا جس کے لیے ہواؤں کو ڈوری سے باندھ لینا چنداں مشکل نہ ہوتا۔ وہ قوانین قدرت کو معطل کرنے کی اہلیت رکھتا۔ جب وہ میدان میں اترتا تو تقدیر کے رُخ کو موڑ دیتا۔ شاید مرزا غالب نے داستان کے ہیرو کے کردار کو پیش نظر رکھ کر ہی کہا تھا "گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے۔"

داستان ایک ایسی کائنات کی تصویر کشی کا فریضہ انجام دیتی ہے جس کے محیط میں یکسانی فطرت لایعنی تصور ہے۔ ہیرو کے عنداللہ مشن یا مہم جوئی کو منطقی انجام تک پہنچانے کے واسطے عالم ہست و بود کا کوئی دروازہ ایسا نہیں جو کھل نہ سکے۔ بعض اوقات تو کھل جا سم سم کہنے کی ضرورت بھی نہ پڑتی۔ اسباب و علل کا داستان کی دنیا میں کوئی کردار نہیں۔ جو کچھ تصور میں آسکتا ہے ناممکن نہیں اس کے کے وجود میں آنے میں دیر نہیں لگتی۔ کوئی بات بھی عالم غیب سے برآمد ہو سکتی ہے۔ پتھر اُڑنے لگتے ہیں۔ سورج کو قید کیا جا سکتا ہے۔ انار کے اندر سے نازک اندام شہزادی برآمد ہو سکتی ہے۔ ایک چینی کہانی ہے۔ ایک بے اولاد جوڑے نے برف سے ننھی سی گڑیا بنائی، اس کے سر پر ہاتھ رکھا تو آنسو نکل آئے۔ میاں بیوی نے دعا کی۔ دیوتاؤں نے برف کی گڑیا میں جان ڈال دی۔ وہ برف کی بچی کو گھر لے آئے۔

ادھر الف لیلیٰ کی کہانیاں ایک عجیب عالم تحیر کا نقشہ پیش کرتی ہیں۔ چڑیاں گفتگو کرتی ہیں۔ مچھلیاں آواز دیتی ہیں۔ موج ہائے دریا تخجر براں ہیں تو پنکھے جنگ و جدال کرتے ہیں۔ چرند و پرند قوت گویائی سے متصف ہیں۔ کیا کچھ موجود نہیں۔ غول، چھلاوے، ہیران تسمہ پا، دیوار قہقہہ اور کوہ ندا۔ ہیرو طلسمات سے نبرد آزما ہوتا اور تو کل برخدا خون اور آگ کے دریا سے گزر جاتا ہے۔ داستان کے سنہری حاشیے پر عشق پیشہ پری زادیاں، ستم شعار کنیزیں، دلدارا پسرائیں، کشور وزیر زادیاں اور بے وفا شہزادیوں کا ایک جہان آباد ہے۔ یہ محض خواب و خیال کی دنیا نہیں ہے۔ یہ تو تہذیب و ثقافت کے شروعات کے زمانے کی ایک تعبیر ہے، جس کی بنیاد نرگسیت (Narcissism)، پرستش، تحیر اور حوصلے کی منقبی دنیا کے اسرار پر رکھی گئی ہے۔ داستان کا حسن رات کے اسرار سے وابستہ ہے۔ رات.......... جب حقیقت اور سراب، بیداری اور خواب آپس میں گھل مل جاتے ہیں، ایک طلسمی دنیا منظر پر چھانے لگتی ہے۔ پرچھائیاں ٹھک ٹھک کرتے چلنے لگتی ہیں۔ جھاڑیوں میں کبڑی چڑیلیں بیٹھ

جاتی ہیں۔ عالم تخیل میں تشبیہات اور توہم کچھ یوں دست و گریبان ہوتے ہیں کہ انہونی، انہونی نہیں رہتی۔ داستان سنتے سنتے ہم ایک ایسے طلسمی حصار میں داخل ہو جاتے ہیں جس میں خوش فہمی اور اُمید کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔

الف لیلہ کی شہزاد کو مہم درپیش تھی۔ اس نے اپنی ذہانت کے بل بوتے پر وحشی سلطان کو رام کرنے کا فیصلہ کر لیا۔ جلد مردی میں حسن کی تنویر اور رات کی بصیرت کے وصال نے ایک سنہرا اشال بننا شروع کیا۔ آج سہاگ رات تھی اور کل موت کا تہوار۔ جلاد نے خنجر کی دھار کو سان پر چڑھا لیا ہوگا۔ شہزاد نے مشرقی افق پر نظریں جمائے کہانی کا آغاز کیا..................!

اور جب کوئی ملک التجار اپنے کارواں کے ساتھ شہر پناہ کے سائے میں اترتا تو ایک دنیا آباد ہو جاتی، کارواں سرائے کے تاریک حجروں میں چراغ جھلملانے لگتے۔ خوشیوں اور خوشبوؤں کا ایک میلہ سا لگ جاتا۔ یادوں کی چاندنی چہروں پر چمکنے لگتی۔ اجنبی دیسوں کی مہک محو رقص ہو جاتی۔ لفظ جادو جگاتے۔ خواب حقیقتوں میں داخل جاتے۔ ہند باد کی آنکھوں میں حیرت تصویر بن جاتی۔ سند باد جہازی خود کو دیو قامت عقاب کے پنجوں سے باندھ لیتا۔ سمندر، جزیرے، وادیاں اور پہاڑ سب پیچھے رہ جاتے۔

یہ الف لیلہ کا بغداد ہے۔ جس کی ہر آنکھ، ہر گلی اور ہر دریچہ کسی نہ کسی پُر اسرار داستان کا امین ہے۔ منظر بدلتے چلے جاتے ہیں۔ خلیفہ ہارون الرشید کے دربار میں ابھی ابھی قاضی ابو یوسف تشریف لائے ہیں۔ ذیشان لوگوں کی ایک کہکشاں زمین پر اتر آئی ہے۔ شاعر ابو نواس ہے۔ جعفر برمکی وزیر ہے۔ فضل ایسا ندیم ہے۔ یحییٰ ایسا حاتم دوراں ہے۔ ابو یعقوب دربار خلافت میں قدم بوسی کے لیے حاضر ہے۔ اسحٰق بن ابراہیم موصلی دربار عالیہ میں عرض پرداز ہے کہ کس طرح کنیز تودد اور معروف منطقی النظام کے درمیان کئی روز سے مناظرہ چل رہا ہے۔ اُدھر ڈھنڈورچی شہر کی گلیوں میں ڈھنڈورہ پیٹ رہا ہے۔ میرے آقا ابو الشامات کے علاوہ کوئی ملک التجار نہیں۔ مشہور چور احمد قماقم خلیفہ ہارون کے محل میں نقب لگانے کی فکر میں ہے۔ خلیفہ کے میمنے کا سردار احمد ونف شاہی دستے کے ساتھ محل کی حفاظت پر مامور ہے۔ میسرے کا سردار حسن شومان شہر کے دروازے پر گشت کر رہا ہے۔

حاجب مسرور خلیفہ کے دروازے پر کسی بت کی طرح ایستادہ ہے۔

رات گہری ہو چکی ہے۔ ہارون الرشید کی آنکھوں سے نیند نجانے کیوں اُڑ چکی ہے۔ بستر شاہی پر کروٹیں بدلتے بدلتے تنگ آ چکا ہے۔ جعفر برمکی کو طلب کیا گیا ہے۔ خلیفہ نے کہا۔ آج رات گھبراہٹ ہو رہی ہے۔ کیوں نہ بغداد کے گلی کوچوں کی سیر کریں۔ جعفر کو بھلا کب انکار ہے۔ خلیفہ اور وزیر سوداگروں کا لبادہ اوڑھ کر شہر کی طرف چل پڑے۔ سیر کرتے کرتے وہ دجلہ کے کنارے برپا اس محفل میں جا پہنچے جہاں ایک جشن کا سما ںتھا۔

پھر رات اور کہانی دونوں اونگھنے لگتے ہیں۔

دوسری صبح شاعر ابو نواس نے خلیفہ کے حضور میں حاضری دی۔ فی البدیہہ اشعار کہے۔

عشق بڑھتا جاتا ہے اور وصل کی اُمید گھٹتی جا رہی ہے۔ میں نے کھل کر محبت کا اظہار کیا لیکن کچھ فائدہ

نہ ہوا۔ رات کے وقت وہ مخمور پھر رہی تھی۔ نشے میں اس کے حسن کی تابندگی بڑھ گئی تھی۔ میں کہا اپنے عاشق سے وعدہ کر اور پورا کر۔ اس نے کہا کل وصال ہوگا۔ جب صبح کا سورج طلوع ہوا تو میں نے اسے وعدہ یاد دلایا۔ وہ کہنے لگی۔ رات کی بات کو دن بھلا دیتا ہے۔..................... شہزاد نے دیکھا کہ سحر ہوتی ہے۔ سلطان تو کب کا سو چکا ہے۔

صبح کی بصارت کا خاصا ہے کہ اشیاء اپنی مقررہ قد و قامت کے ساتھ نظر آتی ہیں۔ ان کے وجود کو استقرار اور ان کی عمل کاری میں ایک تیقن ہوتا ہے۔ واقعات شہادت اور سند کے پابند ہوتے ہیں۔ دن کا آغاز زندگی کی ضمانت ہوتا ہے۔ شہزاد پر طلوع ہونے والی صبح سلامتی، سکون، طہارت اور یقین کی صبح تھی جس نے رات کے شر، موت کے خوف اور اندھیرے کے وسوسوں کو پاش پاش کر دیا تھا۔ الف لیلہ کے گمنام مصنفین کے مقاصد بالعموم وہی تھے جو اخوان الصفا لکھنے والوں کے مقاصد تھے۔ دونوں طرح کے لوگوں میں اپنے عہد کی سیاست، سماج اور علمیات کے خلاف بغاوت ایک مشترک خصوصیت ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ سماجی جبر کے خلاف پہلی بغاوت کہانی کے وسیلے سے وقوع پذیر ہوئی تھی۔ یوں کہانی نے انسان کی آنکھوں میں اُمید کے دیپ روشن کیے تھے۔ داستان سے افسانے کا سفر انہی چراغوں کی روشنی میں ہوا تھا۔

مختصر کہانی یا افسانے کا ماحولیاتی جغرافیہ نئی دنیا کی دریافت اور صنعتی انقلاب کے آخر کار مرتب ہوا تھا جس میں دید کو شنید پر اور تجربے کو سند پر فوقیت حاصل تھی۔ سحر، افسوں اور عقیدت پرستی کی ایمانیات کو منج دیا گیا تھا۔ ہم اس دور کی بات کر رہے ہیں جب، کیسے اور کیوں پر مشتمل سوالوں کا ایک سیلاب امڈ آیا تھا۔ بیکن، ڈیکارٹ اور والٹیر کی آوازیں سب سے نمایاں تھیں۔ صنعتی انقلاب نے مزدور بستیوں (Slums) کو جنم دیا۔ بورژوا طبقے کی گرفت شہروں پر مضبوط ہوتی چلی گئی۔ جاگیرداری نظام سکڑنے لگا۔ بادشاہوں کا اثر و رسوخ سمٹنے لگا۔ انقلاب فرانس اور امریکی ریاستوں کا اعلان آزادی مستقبل کی طرف دو عظیم جستیں تھیں۔ یورپی انسان کی بے قرار روح کو کوئی مثالی کردار یا داستانی ہیرو قبول و منظور نہ تھا۔ اس کے لیے انفرادی تجربہ اور جمہوری رویے ہی سب کچھ تھے۔ اگر چہ پاسکل اور موتین دل کے استدلال کے قائل تھے لیکن قادرہ کلیوں کو انھوں نے بھی رد کر دیا تھا۔

نئی کہانی کا ہیرو اب ایک عام سا آدمی تھا۔ خالص آدم زاد جس نے یکسانیت اور عمومیت کے دائرے میں آنکھ کھولی تھی۔ جس کے لیے زندگی سلسلہ روز و شب سے زیادہ نہ تھی جو زمانے کی سرد مہری اور گردن توڑ دوڑ کا شکار تھا۔ بقا کی جدوجہد کا ایک کردار جو خوش قسمتی سے ناپید ہونے سے بچ رہا تھا۔ زندگی کے سائنسی کشف کے مطابق زمین اب مرکز کائنات نہیں تھی۔ نظام شمسی کا خوش بخت سیارہ جو سر کے بل گھومتے ہوئے مردہ اور منجمد سیاروں کے درمیان خاموشی سے راستہ بناتا چلا آ رہا ہے۔ نئی کہانی اسی حقیقت الامری کے وقوف سے برآمد ہوئی ہے۔

لیکن انسان سوچنے اور محسوس کرنے والی مخلوق ہے جو اس گہرے احساس سے لیس ہے کہ زندگی کے صحرا میں وہ تنہا ہے۔ اسے اس صحرا میں قطرہ قطرہ جینے پر مجبور کر دیا گیا ہے۔ یہاں اندھیرے اور اجالے کا فرق ایک لامحدود ذمہ داری کا آئینہ دار ہے۔ ہم دریا کچھ ایسے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے چلتے ہیں کہ اگر ایک قدم اوج ثریا پہ

ہوتو دوسرا تخت الثریٰ میں لڑھک سکتا ہے۔ایک طرف حالات کی گھٹن پر شور ویرانے ہیں اور دوسری طرف ذات کے اندر خاموشی سے رواں دواں حوصلوں اور یقین کے دریا۔ انسان تمام تر مضبوطی کے باوجود اس حقیقت سے بخوبی واقف ہے کہ ضروری نہیں کہ سورج نصف النہار کی طرف سفر کرے۔ ممکن ہے بدقسمتی دم طلوع ہی اس کو آن لے اور کچھ ہی اوپر جا کر زیست کی ڈور کٹ جائے۔اداسی، خاموشی، تنہائی اور بے یقینی۔نئی کہانی نے انہی چھوٹے چھوٹے فکری زاویوں کی گود میں آنکھ کھولی ہے۔اس لیے اس کے بہت سے روپ سروپ ہیں۔شعور کی رو، تلازمہ خیال، ماوراء واقعیت، تقلیبی، بیانیہ کا کج سجاؤ، تجرید، علامت اور اساطیر کی نئی تعبیر۔لاشعوری تجزیے۔تماثیل اور قصص خوردبین ذہن کے معجزے ہیں۔ایک عام سی بیانیہ کہانی بھی وحشی ہرنیوں کی طرح وقت اور مقام کی حدود کو پھلانگ سکتی ہے۔

دو سو سال ادھر کی بات ہے جب افسانہ انسانی زندگی کے داخلی منظر کا حصہ بننا شروع ہوا تھا۔ان دو صدیوں کے محیط میں چشم تصور نے کیا کچھ نہیں دیکھا۔ یورپی انسان کی نسلی برتری کا دعویٰ۔ بین الاقوامی سامراجیت، سائنسی علوم کی لاانسانی یلغار اور دو عظیم جنگوں میں یورپ کی تباہ حالی کے نتیجے میں روحانی اور فکری ملبے کے انبار بنتے چلے گئے۔ چونکہ افسانہ اس تمام عرصے میں انسان کے ہم رکاب رہا ہے اس لیے جدید عہد کی مستند ترین شہادت ہے۔افسانے نے مقدس کلیوں کو دریا برد ہوتے اور آسمانی کتابوں کے انسان کو مرتے دیکھا ہے۔ اس نے اس انسان کے روبوٹ کو قدم جماتے پایا ہے جو صرف مٹی، چونے، وفاسفورس اور آئرن کے آمیزے سے تیار ہوا تھا۔اس حوالے سے افسانہ سائنسی عہد کے تہذیبی دیار کی بازیافت کی ایک صورت ہے۔جس کی اصل جہت من و تو کے مکالمے کی بجائے واحد غائب کی تحلیل کرتی ہے۔

گزشتہ ستر اسی دہائیوں سے افسانے کی مقبولیت میں زبردست اضافہ ہوا ہے۔شاید ایک وجہ یہ بھی ہے کہ افسانہ خلقی طور پر ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ Cultural Lag کو پاٹنے کی صلاحیت سے مالا مال ہے۔عمرانی علوم اس فریضے کی انجام دہی میں شاید ناکام ہو چکے ہیں۔نئی معاشرتی صورت حال کے عین وسط میں موجود ثقافتی دراڑ ادب میں کسی ایسی تکنیک کی متقاضی ہے جو انسان کو تکمیل کا احساس فراہم کر سکے، دو طرفہ بندش کے عذاب سے نجات دلا سکے۔شعور کی رو کی تکنیک اسی طرح کی ایک تکنیک ہے۔جیمز جوائس، تھامس مان اور ورجینیا وولف ایسے فکشن نگاروں کی اس تکنیک نے لفظ کے معانی اور فرد کی ذات کو دو طرفہ بندش (Double Bind) کے عذاب سے نجات دلانے کے لیے ایک Liberated Technique کا فریضہ انجام دیا۔

جیمز جوائس کا نام لفظ اور فنکار کی ذات کو لبریٹ (Liberate) کرنے کے سلسلے میں ایک سنگ میل شہرت کا حامل ہے۔اس کے ہاں تصویریں اور تعبیریں غلامی کے جبر سے آزادی پر اصرار کرتی نظر آتی ہیں۔ورجینیا وولف کے ہاں احساسات کردار بن کر ابھرتے ہیں۔جسمی اور مادی مجبوریاں پس پا ہو جاتی ہیں۔ان کے فن پاروں میں متحرک وقت اور مقام کا تسلسل بالکل پاش پاش نظر آتا ہے۔پروست نے Rememberance of things past میں ماضی اور حال کی خانوں میں تقسیم کو نظر انداز کرتے ہوئے ماضی کو حال کی تصویر بنا کر پیش کیا ہے۔یوں لگتا ہے سب کچھ ہماری آنکھوں کے سامنے وقوع پذیر ہے۔پروست کا ناول ایک مختصر وقت میں

پوری زندگی کو Replay کرتا ہے۔ جوائس کا یولی سس ایک دن کے عرصہ پر محیط ہے لیکن اس میں سالہا سال کے واقعات کتھاؤں کی صورت میں ابھرتے اور پسپا ہوتے چلے جاتے ہیں۔

افسانے کو تکنیک کے تنوع نے خاصی وسعت عطا کی ہے۔ اگر سانچے زیادہ ہوں تو زندگی کے بہت سے تجربات و تاثرات کو آرٹ کی مختلف صورتوں میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ حتیٰ کہ احساس کی ان صورتوں کو بھی جو کہانی کے پیکر میں ڈھلنے کے لیے کسی صورت میں بھی تیار نہیں ہوتیں۔ جیسے ذہن کی ہلچل اور کشمکش، جیسے کسی آرزو کی نوکیلی چبھن، جیسے حالات پر تبصرہ، جیسے اپنی ذات کا محاسبہ، جیسے ہذیان کی کیفیت، جیسے ہجوم کی گفتگو یا جیسے کسی وقوعے کا نازک موڑ یا کسی چٹان کا تیز دھار کنارہ۔ احساس کی ان گریز پا صورتوں کو گرفت میں لانے کے لیے تلازمہ خیال، شعور کی رو، خود کلامی اور تنہا آدمی کا مکالمہ اور فینٹسی ایسی تکنیکی روایات کو فروغ ملا۔ یقیناً احساس کی یہ صورتیں اور معاملات عام بیانیہ (Narrative) کے بس کی بات نہیں۔ افسانہ نگاروں نے حساس کیفیات کی تصویر کشی کے لیے پینٹنگ کے تکنیکی تصورات سے بھی مدد لی ہے۔ مثلاً سرریلزم اور ایکسپریشن ازم کی تحریکیں اس سلسلے میں مددگار ثابت ہوئیں۔ افسانوی ادب میں تلازمہ خیال کے ذریعے کسی مخصوص اشارے یا کنائے کی مدد سے کسی نئی ذہنی تصویر تک پہنچنا سرریلی (Surreabrite) طریق کار کہلاتا ہے۔ اس میں علامتوں اور غیر متعلق عناصر کی یکجائی کے حوالے سے حقیقت کے کسی نئے زاویہ کا کشف اہم ہوتا ہے۔ خواب کے علائم کا استعمال بھی اس تکنیک کا حصہ ہے۔ ایکسپریشن ازم، حقیقت نگاری اور فطری اصولوں کی پاسداری کے خلاف بغاوت کا اعلامیہ ہے۔ اس میں حقیقت کے داخلی وژن کو ابھارنے کے لیے حقیقت کی تحریف کی جاتی ہے۔ اس میں فطرت کی نقالی کی بجائے فطرت کی قلب ماہیت کام لیا جاتا ہے۔ کافکا اور جوائس نے اس تکنیک کو بہت استعمال کیا ہے۔

جس طرح شعور کی رو کی تکنیک کو بیسویں صدی کے افسانے میں مرکزیت تفویض ہوئی ہے بالکل اسی طرح بیسویں صدی کا افسانہ وجودی فکر کو بنیاد بنا کر ایک طویل عرصے تک رواں دواں رہا۔ وجودی فلسفے کی ابتدا نظری منفیت (Nihilism) سے ہوتی ہے۔ سب سے پہلے نطشے نے نظری منفیت کے طریق کار کو زندگی کے حقائق کی تلاش کے لیے استعمال کیا۔ نطشے کے خیال میں جب تک ہم گزشتہ و موجود اقدار کا محاسبہ نہیں کر لیتے، نئی اقدار کا تعین نہیں کر لیتے ہم مذموم تنہائی اور اخلاقی ذمہ داری کے یکتا احساس کی تسکین کے قابل نہیں ہوتے۔ اس مایوسی کا مقابلہ نہیں کر سکتے جو محرومیت کا حصہ بن جانے کے نتیجے میں شعور میں جنم لیتی ہے۔ مذہبی اداروں کی انسانی معاملات پر اجارہ داری اور سائنسی علوم کی فرد کے موضوعی معاملات سے لاتعلقی کا نتیجہ انسان کا اپنی ذات سے اجنبیت اور اپنے آپ سے الگ تھلگ ہونے کے اتھاہ احساس میں ڈھل جاتا ہے۔ کرکیگور کا دعویٰ ہے کہ انسان اپنی ذات کے موضوعی رُخ یعنی Sudjectivity سے محروم ہو چکا ہے۔ زندگی کے ٹھوس احساس سے دست برداری کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ فی الواقعہ روحانی موت کا شکار ہو چکا ہے۔ اگر ایک طرف نطشے نے دیوتاؤں کے مرنے کا اعلان کیا تھا تو دوسری طرف کرکیگور نے انسان کی موت کو امر واقعہ قرار دیا۔ کرکیگور کا اصرار ہے کہ فرد چونکہ ماضی کی روایت، عقائد اور Custom سے محروم ہو چکا ہے، اس لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے فیصلے خود کرے۔ اپنی سچائیاں خود متعین کرے۔ وہ سنگ دل سچائیاں جو روح کی لاشعت کی تاریک راہوں میں سے گزرنے کے

وردناک اور پُرآشوب سفر کی روداد ہیں۔ وجودیت کے نزدیک سب سے بڑی سچائی یہ ہے کہ کائنات فی نفسہ لا یعنی ہے۔ ہم کائنات میں ایک ایسی خاموشی سے دوچار ہیں جس کا قبول کا سیو کوئی جواز نہیں لہٰذا اس لغویت سے پر کائنات میں ہمارا کام بالآخر بے مقصد اور بے مطلب ہے۔ اگرچہ یہ حقیقت خوفناک اور ناقابل برداشت ہے لیکن اسے قبول کیے بغیر کوئی چارہ کار نہیں۔ ہمیں اپنی ذات پر اپنے وجود پر بھروسہ کرتے ہوئے حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرنا چاہیے۔ سب سے پہلے تو ہمیں کائنات کے جوہری اور مقصدی نظریوں سے نجات ضروری ہے۔ وجود جوہر سے پہلے ہے۔ سارتر کے نزدیک لامحدود آزادی کا تصور اور اس سے ہماری کٹ منٹ ہی ہمیں ذاتی شناخت عطا کر سکتی ہے۔ نئی انسانیت کی بنیاد رکھنے کے لیے لازمی ہے کہ فرد اپنی ذات کے موضوعی امکانات کی تلاش میں لگ جائے۔ اپنے فیصلے خود کرے، باہر سے کسی حمایت یا مدد کی اُمید فضول ہے۔ آزادی کی ایک ہی تعریف ہے مکمل تنہائی اور مکمل ذمہ داری۔

سوسائٹی اور سائنس کی دوطرفہ بندش سے نجات ذات کے موضوعی رُخ کی مضبوطی اور روح کی حوصلہ مندی سے ہی ممکن ہے۔ ادب کے حوالے سے ان موضوعات کی توجیہ سارتر کے نقطۂ نظر سے یہ ہے کہ ادب زندگی کا آئینہ دار نہیں اور نہ ہی کسی بڑے آدرش یا نظریے کی تکمیل ادب کا مقصد ہے۔ وجودی فلسفے میں کسی نظریے سے وابستگی زندگی میں ایمان انفرادیت اور آزادی کی نفی پر منتج ہوتا ہے۔ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ انسان کے وجود اور آزادی کی تقویت کے لیے کام کرے۔ لہٰذا جب مستند ادیب کردار تخلیق کرتا ہے تو ان کی مدد سے اپنے وجود کا سراغ لگاتا ہے۔ جب وہ کہانی لکھتا ہے تو وہ دوسروں کی کہانی نہیں لکھتا اپنی ذات اور صورت حال کے مختلف پرت کھولتا چلا جاتا ہے۔ لغویت، بے بسی، ذات کی گمشدگی، احساس ناامیدی اور اپنے آپ سے لاتعلق اور اجنبیت اور مکمل آزادی سے پیدا ہونے والی دہشت، ذمہ داری کا دبدبہ اور خوف ایسے موضوعات اس کی تحریروں کا مرکز ہوتے ہیں۔ موراویہ، میلراکس، کامیو، کافکا، سائمن ڈی بوائز اور سارتر کے پسندیدہ موضوعات یہی ہیں۔ داخلیت داری اور بطون کی غواصی ان کی اول پہچان ہے۔ چنانچہ اگر ان تصنیفات میں تجرید اور علامت کا رنگ غالب ہے تو یہ کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔ جہاں داخلیت پسندی عروج پر ہو گی وہاں تجرید اور علامت کی اہمیت کا بڑھنا فطری امر ہے۔ لیکن تجرید اور علامت کے بڑھتے ہوئے استعمال کا مطلب لاتعلقی، بے حسی اور لاترسیلی ہرگز نہیں۔ اس قسم کا خیال بھی محض جہالت ہے۔ علامت اور تجرید کسی بڑے خیال یا تصور کو گرفت میں لانے کا ایک اہم ذریعہ ہے، جس تک رسائی مروجہ زبان کے لیے بالعموم ناممکن ہوتی ہے۔ یوں علامت یا تجرید ادب میں لازمی طور پر گہرائی، بصیرت اور وسعت لے کر آتی ہے۔ اس سے انسان کو بہت سی بندشوں سے نجات کا احساس فراہم ہوتا ہے۔ تاہم یہ بھی سچ ہے کہ کوئی ادیب اگر تجرید اور علامتوں کو لاترسیلی اور پردہ داری کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ یقیناً ادب کے اس بنیادی کردار کی نفی کرتا ہے جو موت اور دکھ کے مذموم دائرے سے فرد کو نجات دلاتا ہے، دنیا سے مطابقت پیدا کرنے میں مدد دیتا ہے۔ ذات کا باطنی تجزیہ اور وجودی اظہار انسان کو Liberation کے راستے پر ڈالتے ہیں لہٰذا یہ دعویٰ کہ وجودیت انسان کو بے چارگی، ناامیدی اور خودغرضی کا سبق دیتی ہے، زندگی کے قدری پہلو کو نظرانداز کرتی ہے، فرد کو تنہائی کے گہرے کنوئیں میں پھینکتی ہے، وجودی فلسفے کے مثبت کردار سے ناواقفیت کا

آئینہ دار ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپی انسان کو مایوسی اور بے چارگی کی دلدل سے باہر نکالنے میں وجودی ادب کا کردار لازوال ہے۔ یورپی انسان میں آزادی، ذمہ داری اور عزم و حوصلہ کی موجودہ لہر کی ایک وجہ وجودی فلسفہ و ادب کے گہرے اثرات ہیں۔ چنانچہ ادب میں لاتر سیلی مایوسی اور تنہائی کو وجودیت کی پیداوار قرار دینا محض تصویر کا ایک رُخ دیکھنے کے مترادف ہے۔

افسانے میں جہاں وجودی فلسفہ اور سرریلزم کے زیر اثر علامت اور تجرید کو رواج ملا وہاں کہانی کی جگہ وقتے اور پلاٹ کی جگہ احساس کی تیز رفتار لہر نے لے لی۔ احساس جس کا اپنا تحیر اور طلسم ہوتا ہے جو انسان کو تصورات کی ایک نئی دنیا میں آنکھ جھپکتے منتقل کر دیتا ہے۔ افسانے کی پُرانی حدود و قیود جن میں پلاٹ کی پیش بندی، زمان و مکان کا تسلسل، موضوع کی مرکزیت اور ابتداء عروج اور موڑ کا طے شدہ میزانیہ فہرست ہیں۔ ان کی شکست و ریخت کے نتیجے میں یقیناً افسانے کی دنیا کو تنوع اور پھیلاؤ نصیب ہوئے ہیں۔ رپورتاژ کو بھی افسانے میں شامل کرلیا گیا ہے۔ کسی خیال پر بکھرے ہوئے تاثرات کو یکجا کر کے بھی افسانہ لکھا جا رہا ہے۔ لیکن افسانے کے پُرانے اصول و ضوابط اور ہیئتی ڈھانچے کے ٹوٹنے کا مطلب فنی ناپختگی یا بے راہ روی ہرگز نہیں۔ خلاق ہونے کے لیے Craftsmanship کا ہونا بھی لازمی ہے۔ موضوع، تکنیک اور فن پر مکمل عبور حاصل ہونا چاہیے۔ اظہار اور اسلوب کا تحول بھی ضروری ہے۔ کاروان سرائے میں چراغ جلنے چاہئیں۔ ولدادہ خمار رسوا ہوئے بغیر بھی کام نہیں چلتا۔ تخیل مائل بہ پرواز ہو، خوابوں میں دیپ جلتے ہوں، آنکھوں میں جوہرِ قابل کی پہچان کا ملکہ موجود ہو تو پھر کہیں نئے تجربے کو پذیرائی ملتی ہے، تب کہیں عشق حسن کے حضور باریاب ہوتا ہے۔

یہاں ایک اور نقطہ بھی بحث طلب ہے۔ اب اگر افسانہ نگار کو لائسنس مل چکا ہے کہ وہ پلاٹ، زمان و مکاں کے تسلسل اور موضوع کی مرکزیت کو ایک طرف رکھ کر افسانے تحریر کر سکتا ہے تو اس کا کہیں یہ مطلب تو نہیں کہ وہ خلا Void میں زندہ ہے۔ زندگی کے تمام رشتوں اور نسبتوں سے ماوراء ہو چکا ہے۔ معاشرہ، اس کا عہد، عصری صداقتیں، بے چینیاں اور دکھ اور زمانے کا کھوٹ پن، غرض ہر چیز اس کے لیے غیر مؤثر ہو چکی ہے اور یہ کہ لغویت (Absurdity) اس کی معراج بن چکی ہے۔ اگر ایسا ہے کہ اس نے لاتعلقی اور لغویت کو ہی معراج مان لیا ہے تو اب لکھنے سے اسے توبہ کر لینی چاہیے۔ کیوں کہ یا تو وہ فرشتہ ہے یا شیطان۔ اب ظاہر ہے افسانہ نہ فرشتے لکھتے ہیں اور نہ شیاطین۔ ان کے مسائل انسانوں سے بالکل مختلف ہیں۔ اسے ذہنی خلجان کا مسئلہ بھی قرار نہیں دیا جا سکتا کہ خلجان کی حالت میں تخلیقی کام کرنا ناممکن بلکہ محال ہے۔ ادب تو داتا و بینا، تعلق دار، درد و جاں گدازی کا جذبہ رکھنے اور دنیا کی محبت کا سلسلہ سمجھنے والے لوگوں کا مشغلہ ہے۔ یہ ان لوگوں کا میدان ہے جو Pathos میں ایمان رکھتے ہیں۔ جو زندگی میں Sanity کا غلبہ دیکھنا Intra Subjective relationship چاہتے ہیں۔ اس پس منظر میں بالخصوص جب کوئی مصنف افسانہ تحریر کرتا ہے تو وہ نہ صرف اجتماعی Catharsis کر رہا ہوتا ہے بلکہ معاشرے کو ذہنی بندشوں سے نجات بھی دلا رہا ہوتا ہے۔ کہانی کار کے علاوہ اس کا ایک اور کردار بھی ہوتا ہے۔ وہ فرد کو اس قابل بنانے میں مدد دیتا ہے کہ وہ زندگی کے کھیل میں بہ رضا و رغبت شریک ہو۔ اس کی انا کی تسکین بھی ہو اور اسے معاشرتی قواعد کا پابند بھی بنایا جا سکے۔ اسے محسوس ہو کہ اندھیرے اور روشنی کے قوانین

اس کی سہولت کے لیے بنائے گئے ہیں۔ اس کی زندگی کو اجیرن بنانے کے لیے نہیں۔

افسانے کے قواعد وضوابط میں اس کی اجازت کا مطلب یہ ہے کہ افسانہ نگار کو انا بجروح بغیر کھیلنے کا موقع دیا جائے۔ اس کے کھیل میں ندرت اور خلاقیت کا عمل زیادہ ہو، وہ ذہانت کا زیادہ مظاہرہ کر سکے۔ ورنہ یہ بھی سچ ہے کہ انسان کا دماغ زمان ومکان کے تسلسل کو سامنے رکھے بغیر، کسی موضوع اور خیال کے بغیر سوچ وچار کے عمل سے نہیں گزر سکتا۔ آگے بڑھنے کے لیے کوئی نہ کوئی نقطۂ آغاز ہونا چاہیے۔ مروج کہانی کا خواب ہے اور انجام زندگی کا لازمی تصور ہونا چاہیے۔ لیجیے کہانی کا انکار کرتے کرتے ہم کہانی کے قرار پر آن بیٹھے ہیں۔ اقرار بالا نکار کا طریق کار نہ صرف جائز ہے بلکہ حقیقت کی جان پہچان میں ممد بھی۔ مزید یہ کہ جہاں کہانی کو افسانے کا جزوِ اعظم کہنا درست نہیں وہاں کسی نہ کسی سطح پر کہانی کے وجود سے انکار بھی افسانے کے بنیادی مقصد کو شکست (Defeat) دینے کے مترادف ہے۔ ایک معروف افسانہ نگار، جس نے ستر اور اسی کی دہائیوں میں ایک مخصوص اسلوب اور وژن کے حوالے سے بلاشبہ اُردو ادب کو چند ایک خوبصورت افسانے عطا کیے ہیں، نے افسانے میں کہانی پن کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے کہا کہ کہانی پن افسانے کی جان اور حسن ہے۔ لیکن کہانی پن سے ان کی کیا مراد تھی؟ اس کی وضاحت کرتے کرتے کہانی پن کے مسئلے کو انھوں نے مزید گھمبیر بنا دیا۔ ان کا دعویٰ تھا کہ ان کے نزدیک کہانی فکر کے ایک فکری تسلسل کا نام ہے۔ کہانی کی یہ تعریف ریت پر گرفت سے زیادہ مضبوط تعریف نہیں تھی۔ ظاہر ہے فکر کے فکری تسلسل کا بھلا افسانے سے کیا تعلق۔ فکر کے فکری تسلسل سے شاعری تو وجود میں آسکتی ہے افسانہ ہرگز نہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ انھوں نے افسانوں کے نام پر نثر میں شعر وشاعری کا کاروبار کیا۔ کہانی کو افسانہ بنانے کے لیے یقیناً خوبصورت وژن اور اسلوبیاتی جمال کی ضرورت درپیش ہوتی ہے۔ تاہم وژن، اسلوب، فکر اور فکر کے تسلسل سے کہانی جنم نہیں لیتی۔ کہانی تو کسی واقعہ، کسی خیال، کسی احساس، کسی لمحے کے ریزہ ریزہ ہونے یا ذہن کے عقبی دیار میں کسی چراغ کے جل اُٹھنے سے جنم لیتی ہے۔ محض تصویر نہیں ہوتی۔ جذبوں کی تصویری روداد ہوتی ہے، جو دلوں کے درمیان راہ گزر بن جاتی ہے۔ مشترکہ احساس اور رضاں گداز لمحوں کی روداد۔ ان لمحوں میں تسلسل ہوتا ہے اور تحرک بھی۔

کہانی کیا ہے؟

کہانی جنگل کی ہوا ہے۔

کہانی درختوں کی اوٹ سے جھانکتی غزال آنکھوں کا طلسم ہے۔

کہانی دل کی دُنیا میں جھلملاتا کوئی حسین عکس ہے۔

جذبوں کے تاج محل، خوابوں کے اُڑن کھٹولے، راستوں کا طلسم، خاک وخون میں لتھڑے چہرے، ٹوٹتی سانسیں، شکست کا عذاب، ذلت کی دھول، یقین کے پرچم، محبت کے دریا سب کہانیاں ہیں۔

کہانی وہ پرندہ ہے، جس نے سمندر کے کنارے ایک دن جل پری کو دیکھا تھا اور گھر کا راستہ بھول گیا تھا۔

☆☆☆

پلاٹ کا قصہ

شمس الرحمٰن فاروقی

افسانے پر نظریاتی بحث کی ابتدا ارسطو سے ہوتی ہے۔ چونکہ المیہ، طربیہ اور افسانہ، تینوں میں واقعات کا بیان ہوتا ہے، اس لیے المیہ اور طربیہ میں واقعات کے بارے میں ارسطو نے جو کچھ کہا اس کو افسانے کے لیے بھی صحیح سمجھ لیا گیا۔ چناں چہ ارسطو کے زیر اثر نظریہ قائم اور مقبول ہوا کہ افسانے میں پلاٹ مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ پلاٹ کے بارے میں ارسطو کے نکات حسب ذیل ہیں:

(۱) عمل کی نمائندگی المیے کا پلاٹ ہے، پلاٹ سے مراد ہے واقعات کی منطقی ترتیب۔

(۲) المیے کا مقصد واقعات اور پلاٹ کو پیش کرنا ہے۔ پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہو سکتا، مگر کردار کے بغیر قائم ہو سکتا ہے۔

(۳) پلاٹ میں آغاز، وسط اور انجام ہوتا ہے۔ خوبی سے تعمیر کیا ہوا پلاٹ وہ ہے جس میں یہ تینوں صفات ہوں۔

(۴) واقعات کی ترتیب سے مراد یہ ہے کہ انجام کے بعد کچھ نہ ہو اور انجام کسی واقعے کے عقب میں فطری طور پر ظہور میں آئے، چاہے از روئے قاعدہ، چاہے ضرورتاً۔

(۵) پلاٹ کے مختلف حصوں میں اس طرح کا تعمیری ربط ہونا چاہیے کہ اگر کسی ایک کی جگہ بدل دی جائے یا اسے حذف کر دیا جائے تو سارے کا سارا بدنظم یا درہم برہم ہو جائے۔

(۶) پلاٹ میں وہی چیزیں بیان ہونا چاہیے جو واقع ہو سکتی ہیں، یعنی جن کا واقعہ ہونا لازمی یا احتمالی طور پر ممکن ہو۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ جدید افسانے کے پلاٹ کے بارے میں تقریباً سارے مفروضے ارسطو کے خیالات پر تعمیر کیے گئے ہیں۔ ان خیالات کا اثر اتنا زبردست ہے کہ افسانے اور کہانی یعنی Fiction کے جدید ترین نظریہ ساز بھی ان سے برآمد کردہ بعض نتائج کو فطری اور جبلی سمجھتے ہیں۔ مثلاً ارسطو کے خیالات کا ایک اہم نتیجہ یہ ہے کہ چونکہ افسانے کے لیے پلاٹ ضروری ہے اور پلاٹ سے مراد ہے واقعات کی ایسی ترتیب جن میں آپس میں آغاز، وسط اور انجام کا رشتہ ہو اور اس ترتیب میں ایک تعمیری ربط ہو، لہٰذا افسانہ (یعنی قصہ) قائم ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس میں بیان کردہ واقعات میں علت اور معلول cause and effect کا رشتہ ہو۔ چناں چہ جیرلڈ پرنس (Gerald Prince) اپنی کتاب A Grammar or Stories میں کہتا ہے کہ واقعات کی وہ ترتیب جس میں علت اور معلول کا رشتہ نہ ہو، کہانی نہیں معلوم ہوتی اور وہ ترتیب جس میں یہ رشتہ ہو، ہمیں فطری اور جبلی طور پر (intutively) کہانی معلوم ہوتی ہے۔ افسانہ (یعنی قصہ، جو افسانے کی اصل ہے) اور کہانی یعنی Fiction کے فرق پر بحث کو فی الحال ملتوی

رکھتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ کہانی اور افسانہ دونوں میں پلاٹ کی اہمیت کو یکساں تسلیم کیا گیا ہے اور افسانے میں قصہ پن (fictionality) کو مرکزی اہمیت دی گئی ہے، اس لیے پلاٹ کی بحث کی حد تک قصے اور Fiction یعنی کہانی کے روایتی تصور میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔

واقعات کی ترتیب میں تعمیری ربط کا ہونا قصے اور افسانے کی فطری پہچان ہے، یہ بات دل کو واقعی اتنی لگتی ہوئی ہے کہ اس کا تجزیہ کیے بغیر افسانے کے بارے میں کوئی نظریہ نہیں قائم ہو سکتا۔ اس بات کے بااثر ہونے کی ایک وجہ یہ ہے کہ "واقعہ" یعنی event کی تعریف متعین کرنے میں ضروری تفحص سے کام نہیں لیا گیا۔ لہٰذا یہ بھی ضروری ہے کہ "واقعہ" کی وضاحت کی سعی کی جائے۔ ظاہر ہے کہ ہر وہ بات جو ہوتی ہے، اسے ہم واقعہ کہتے ہیں۔ اگر وہ بات مستقبل میں بھی ہونے والی ہے تو ہم اسے مستقبل میں پیش آنے والا یا وجود میں آنے والا واقعہ کہتے ہیں۔ مثلاً ہم اگر کوئی ناول پڑھ رہے ہیں تو ہم اپنے آپ سے، یا مصنف سے، یا کسی اور شخص سے، جس نے وہ ناول پڑھا ہو، یہ ہر وقت پوچھ سکتے ہیں کہ اب کیا واقعہ پیش آئے گا؟ اسی طرح اگر ہم کسی ایسے وقوعے کی روداد پڑھ یا سن رہے ہیں جو در حقیقت ہو چکا ہے، تو بھی ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ اب کیا واقعہ پیش آئے گا؟

لہٰذا "واقعہ" یعنی event اپنے تجریدی معنوں میں ماضی، حال یا مستقبل کا محتاج نہیں ہوتا۔ لیکن صرف اتنا کہہ دینے سے افسانے میں واقعے کی تعریف نہیں ہو سکتی۔ مثال کے طور پر واقعات کی چند ترتیبیں حسب ذیل ہیں:

(۱) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا، اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی اور وہ مر گیا۔

(۲) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا اور سیب کھا رہا تھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں سخت درد اٹھا۔ اسے خون کی قے ہوئی اور وہ مر گیا۔

(۳) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا اور سیب کھا رہا تھا۔ کتاب کا نام تاریخ طبری تھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں سخت درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی اور وہ تڑپ تڑپ کر مر گیا۔

ان تینوں عبارتوں میں مرکزی واقعہ ایک ہے، یعنی زید کی اچانک موت۔ یعنی ان عبارتوں میں زید کی موت کی اطلاع دی گئی ہے۔ لیکن ان کا اطلاعاتی مواد برابر نہیں۔ پہلی عبارت میں چار اطلاعات ہیں، زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا، اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی، اور وہ مر گیا۔ دوسری عبارت میں ایک واقعہ اور بتایا گیا ہے، یعنی زید کتاب پڑھتے وقت سیب کھا رہا تھا۔ پھر اس میں ایک واقعے کی تفصیل بڑھا دی گئی ہے، یعنی اس کے پیٹ میں "سخت" درد اٹھا۔ تیسری عبارت میں مزید اطلاع دی گئی ہے کہ کتاب کا نام کیا تھا اور اس کی موت کے بارے میں یہ تفصیل بڑھا دی گئی ہے کہ وہ تڑپ تڑپ کر مرا۔ لہٰذا اب ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ اگر زید کی موت مرکزی واقعہ event ہے اور اس کا سبب اس کے پیٹ کے درد ہے تو باقی واقعات، واقعات ہیں کہ نہیں؟ اگر واقعے سے مراد ہر وہ بات ہے جو ہوئی ہو تو یقیناً یہ سب تفصیلات، واقعے کی ضمن میں آتے ہیں۔ لیکن اگر واقعے سے مراد کوئی مرکزی واحد ہے (یعنی ایسا واقعہ جس کو بیان کرنے کے لیے کوئی عبارت لکھی گئی

اور جس کو بیان نہ کیا جاتا تو عبارت ادھوری رہ جاتی یا اس سے ہمیں کوئی اطلاع نہ ملتی، یعنی یہ نہ معلوم ہوتا کہ وہ عبارت کیوں لکھی گئی)، تو پھر زید کی موت اور اس موت کے سبب کے علاوہ تمام واقعات پر "واقعہ" event کی اصطلاح غیر ضروری بلکہ نقصان دہ ہے۔ کیوں کہ اگر سب باتیں "واقعہ" ہیں تو سب باتوں کی اہمیت برابر ہونا چاہیے (جیسا کہ ارسطو نے کہا ہے)۔ لیکن ہم دیکھ رہے ہیں کہ عبارت نمبر ایک تا عبارت نمبر تین میں بیان کردہ ہر بات برابر کی اہمیت نہیں رکھتی۔ مگر اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نمبر ایک تا نمبر تین میں جو تفصیلات دی گئی ہیں وہ اصل مرکزی واقعے (یعنی اس واقعے جس کو بیان کرنے کے لیے یہ عبارتیں لکھی گئیں) کے بارے میں کچھ اطلاعات ضرور بہم پہنچاتی ہیں۔ یہ اطلاعات تین طرح کی ہو سکتی ہیں:

(۱) جن سے اصل واقعے پر روشنی پڑے، یعنی جن سے اصل واقعے کے بارے میں ایسی باتیں معلوم ہوں جو اصل واقعے کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کریں۔

(۲) جن سے اصل واقعے پر کوئی روشنی نہ پڑے۔

(۳) جن کے بارے میں ہم فوری طور پر (یا شاید کبھی) یہ فیصلہ نہ کر سکیں کہ ان سے اصل واقعے پر روشنی پڑتی ہے یا نہیں۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، اصل واقعہ تو زید کی موت ہے۔ لہٰذا مندرجہ ذیل "واقعات" محض "اطلاعات" کے ذیل میں ہیں:

(۱) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا۔

(۲) زید کے پیٹ میں اچانک درد اٹھا۔

(۳) درد بہت سخت تھا۔

(۴) زید کو خون کی قے ہوئی۔

(۵) زید کتاب پڑھتے وقت سیب کھا رہا تھا۔

(۶) کتاب کا نام تاریخ طبری تھا۔

(۷) زید کی موت تڑپ تڑپ کر واقع ہوئی۔

ظاہر ہے زید کا کتاب پڑھنا اور اس کتاب کا نام ایسے واقعات ہیں جن سے اصل واقعے پر بظاہر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ زید کا سیب کھانا ایسا واقعہ ہے جس کے بارے میں ہم فیصلہ نہیں کر سکتے کہ اس کا اصل واقعے سے کوئی تعلق ہے کہ نہیں۔ اگر سیب زہریلا تھا یا اس میں کوئی چیز تھی جو خونی اسہال کا باعث بن سکتی تو زید کا سیب کھانا ایک اہم بات ہو سکتی تھی۔ فی الحال یہ اطلاع ہمارے لیے بیکار معلوم ہوتی ہے، لیکن امکان ہے کہ یہ اطلاع بے کار نہ ہو۔ زید کا خونی اسہال بھی ایک بین بین حیثیت رکھتا ہے۔ ہمیں یہ نہیں معلوم کہ زید کو کوئی ایسی بیماری تھی جس میں سیب کھانا نقصان دہ ہو سکتا ہے اور اس کو کھانے سے خونی قے ہو سکتی ہے۔ زید کی موت واقع ہو گئی۔ اسے قتل نہیں کیا گیا، نہ پھانسی پر لٹکایا گیا، اس لیے اس کا خونی اسہال ہمارے لیے اہم نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اس واقعے کا ذکر مرکزی واقعے (یعنی زید کی موت) میں ایک خوامخواہ کی درد ناکی پیدا کر دیتا ہے۔ لہٰذا یہ فیصلہ بظاہر ممکن

نہیں کہ اس اطلاع کی اہمیت کیا ہے؟ اگر کسی واقعے کو دردناک بنا کر پیش کرنے سے اس کی قیمت یا اہمیت میں اضافہ ہو سکتا ہے تو خونی اسہال کی اہمیت ہے، ورنہ نہیں۔

لیکن یہ اہمیت (یعنی واقعے کا دردناک ہونا) خود اس واقعے کے بارے میں ہمارے معلومات میں کوئی اضافہ نہیں کرتی، کیوں کہ ہم یہ پہلے ہی دیکھ چکے ہیں کہ زید کے پیٹ میں اچانک درد اٹھا تھا اور وہ مر گیا۔ جب یہ بات معلوم ہو گئی تو یہ بات بھی طے ہو گئی کہ اس کی موت تکلیف سے ہوئی۔ لہٰذا خونی اسہال کی اہمیت مشتبہ رہتی ہے۔ یہی حال تڑپ تڑپ کر مرنے کا ہے۔ اس کے بارے میں بھی فیصلہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم یہ تسلیم کریں کہ کسی واقعے کی دردناکی کا حال اس واقعے کی اہمیت میں اضافہ کرتا ہے، یعنی اس کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کرتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس تفصیل کی اہمیت ہے کہ زید تڑپ تڑپ کر مرا۔ ورنہ یہ فروعی بیان سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ داستان امیر حمزہ میں شاید ہی کبھی ایسا ہوا ہو کہ کسی اہم سے اہم کردار کی بھی موت کو بہت مفصل طریقے سے بیان کیا گیا ہو۔ داستان گو شاید اس حقیقت سے واقف تھے کہ کسی واقعے کی دردناک تفصیلات واقعے کی اہمیت یا معنی خیزی میں اضافہ نہیں کرتیں۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ زید کی موت کے بارے میں وہی معلومات اصل واقعہ کا حکم رکھتی ہیں جو ہمیں اس واقعے کے بارے میں کوئی ضروری اطلاع بہم پہنچا ئیں، اس لیے مندرجہ بالا تینوں عبارتوں میں صرف ایک معلومات (یعنی ایک اطلاع) اصل واقعے کا حکم رکھتی ہے، اور وہ یہ کہ زید کے پیٹ میں درد اٹھا جس کی وجہ سے اس کی موت ہوئی۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں پہلے تو واقعہ اور اطلاع میں فرق کرنا چاہیے، پھر اطلاع کے مراتب میں فرق کرنا چاہیے۔ اطلاعاتی واقعات چونکہ مرکزی اہمیت کے حامل نہیں ہوتے، اس لیے ان کی ترتیب بھی اہم نہیں ہوتی۔ وہ اطلاعات جو واقعے پر اثر انداز ہوتی ہیں، ان کی ترتیب اہم ہو سکتی ہے۔ لیکن ترتیب کی اہمیت کا یہ مطلب کیوں ہو کہ واقعات اور اطلاعات کو یوں ترتیب دیا جائے کہ ان میں علت اور معلول کا تعلق واضح ہو؟ اس کے جواب میں ارسطو نے کہا ہے (اور پرنس نے اسکا اتباع کیا ہے) کہ ہمیں وہی واقعات دلچسپ معلوم ہوتے ہیں جن میں علت اور معلول کا رشتہ ہو۔ لیکن ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ زید کی موت کے بارے میں بہت سی اطلاعات بھی دلچسپ ہیں، کیونکہ ان کے بارے میں یہ فیصلہ نہیں کر پاتے کہ ان اطلاعات اور اصل واقعے میں علت اور معلول کا تعلق ہے کہ نہیں۔ ہم بعض واقعات کو اطلاعات کی ضمن میں رکھتے ہیں اور ان کے مراتب کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ہم ان اطلاعات کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن کے ذریعے ہمیں مرکزی واقعے کے بارے میں، یا اس کی قیمت کے بارے میں کوئی فائدہ نہیں حاصل ہوتا۔ جن اطلاعات کے بارے میں ہم گو مگو میں رہتے ہیں، ان پر ہم طرح طرح کی قیاس آرائیاں کرتے ہیں۔ مرکزی واقعہ جتنا ہی اہم ہوگا، ایسی گومگو والی اطلاعات کے بارے میں ہماری قیاس آرائیاں بھی اتنی ہی تیز، اتنی ہی مفصل اور اتنی ہی پیچیدہ ہوں گی۔

فرض کیجیے زید جس کی موت کا واقعہ ہم پڑھ رہے ہیں، کوئی بادشاہ یا کوئی اہم شخصیت تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کی موت بھی اہم ہوگی۔ اب ہم اس قیاس آرائی پر مجبور ہوں گے کہ کیا سیب زہریلا تھا؟ اگر خونی اسہال کا مادے

کا تجزیہ کیا جاتا تو کیا نتیجہ نکلتا؟ شاید یہ کہ زید کا جگر کا سرطان تھا اور اس کا جگر اچانک شق ہو گیا؟ اگر ہم قیاس آرائی میں تخیل کو کام میں لائے گے تو یہ بھی سوچ سکتے ہیں کہ شاید تاریخ کی کتاب میں کوئی ایسا واقعہ تھا جس نے زید پر یہ اثر کیا۔ ہم یہ بھی سوچ سکتے ہیں کہ شاید کتاب کے اوراق میں زہر لگا ہوا ہو وغیرہ۔ اس قیاس آرائی کی زندہ مثال ہیملٹ کے بارے میں ہمارے اس سوال کے جوابات ہیں کہ وہ اپنے غاصب چچا Claudius کو قتل کرنے میں اتنی تاخیر کیوں کرتا ہے؟ اس آسان جواب سے لے کر کہ اگر وہ دیر نہ کرے تو ڈراما جلد ختم ہو جائے، ڈاکٹر جانسن اور ارنسٹ جونز اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ تک صدہا جواب دیے گئے ہیں، یعنی صدہا قیاس آرائیاں کی گئی ہیں۔ لہٰذا یہ بات صحیح نہیں کہ ہمیں دلچسپی انھیں واقعات سے ہوتی ہیں جن میں علت و معلول کا رشتہ واضح ہو۔ بعض اوقات تو علت غیر اہم بلکہ معدوم ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین کے افسانے "آخری آدمی" میں علت واضح نہیں ہے۔ لیکن افسانے میں اس بات کی کوئی اہمیت نہیں۔ کیونکہ اگر علت محض اتنی ہے کہ بعض لوگوں نے یوم السوت پر بھی مچھلیاں پکڑنے کا کام کیا اس لیے بندر بن گئے، تو یہ ایک اساطیری واقعہ ہے۔ ہم اسے پہلے سے جانتے ہیں اور یہ بھی جانتے ہیں کہ عقیدے کی رو سے یہ بالکل صحیح اور عقل کی رو سے محض اسطور ہے۔ دونوں صورتوں میں علت غیر اہم ہے، کیونکہ اس کا تعلق نہ قاعدے سے ہے نہ ضرورت سے، نہ لزوم سے نہ احتمال سے۔ کافکا کے افسانے Metamorphosis میں علت ہے ہی نہیں۔ ایک شخص اچانک صبح کو کوڑے میں تبدیل ہو جاتا ہے، یا جب وہ سو کر اٹھتا ہے تو خود کو ایک کوڑا دیکھتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ کوڑا نہ ہو، بلکہ وہ اور اس کا سارا خاندان کسی اجتماعی توہم کا شکار ہوں۔ علت معلوم نہیں، اور اگر معلوم بھی ہو تو اہم نہیں معلول سب کچھ ہے۔ (مثلاً کافکا کے افسانے کے بارے میں یہ سوال کوئی نہیں کرتا کہ گریگر سامسا (Gregor Samsa) کوڑے میں کیوں اور کیسے تبدیل ہوا، جب کہ ہیملٹ کے بارے میں سب پوچھتے ہیں اس نے دیر کیوں کی؟)

لہٰذا ارسطو کی تنظیم کے علی الرغم پلاٹ کو یوں بھی بیان کر سکتے ہیں:

غیر اہم اطلاعات، اہم اطلاعات، مبہم اطلاعات، واقعہ، انجام۔

واقعہ اور انجام میں کوئی رشتہ نہ ہو تو بعض اوقات الجھن ضرور پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نے یہ فرض کر لیا ہے کہ انجام اسی وقت عمل میں آتا ہے جب وہ واقعے کے نتیجے میں ہو۔ لاطینی مقولہ Post hoc,ergo propter hoc (اس بات کے بعد، لہٰذا اس بات کی وجہ سے) اس منطقی مغالطے کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ایک بات کے بعد دوسری بات واقع ہو تو دونوں میں لازماً علت اور معلول کا رشتہ ہوگا۔ امام غزالی نے بہت پہلے اور ان کے صدیوں بعد ہیوم (David Hume) نے یہ بات ہمیں بتائی کہ ایک کے بعد دوسری بات واقع ہو تو ان میں لازمی رشتہ علت اور معلول کا نہیں ہوتا۔ بقول غزالی، یہ رشتہ تفاعل (Function) کا ہو سکتا ہے۔ کہانی (Fiction) کے نقادوں کو چاہیے کہ علت اور معلول کے تعصب کو اپنے ذہنوں سے نکال پھینکیں۔

کہانی کی بنیادی ضرورت یہ ہے کہ واقعے سے متعلق جو اطلاعات اس میں بہم پہنچائی جائیں، وہ واقعے کے بارے میں ہی ہوں، چاہے وہ اہم ہوں یا غیر اہم ہوں۔ یہ الگ بات ہے کہ اگر بہت ہی غیر اہم اطلاعات جمع

کر دی جائیں گی تو خود واقعے کی اہمیت دھندلی پڑ سکتی ہے، لیکن اس بات کا تعلق افسانے یا قصے کی تکنیک سے ہے، ڈھانچے سے نہیں۔ اطلاعات جب تک واقعے سے متعلق ہوں گی (چاہے وہ اس واقعے کے بارے میں ہماری معلومات، یعنی اس واقعے کی تعیین مقرر کرنے میں امداد کرنے والے حقائق میں اضافہ کریں یا نہ کریں) افسانے کی تعمیر میں کچھ نہ کچھ کارآمد ضرور ہوں گی۔ مثال کے طور پر زید کی موت کے واقعے میں مندرجہ ذیل اطلاعات کا اضافہ کر لیجیے:

زید کی عمر چالیس سال کی تھی۔ وہ شادی شدہ تھا۔ موت کے وقت اس کی بیوی اس کے پاس نہیں تھی لیکن بچے موجود تھے۔ زید کو پڑھنے لکھنے سے کوئی خاص لگاؤ نہیں تھا۔ اسے سیب کھانے کا بھی شوق نہ تھا، یہ محض اتفاق تھا کہ وہ اس دن کتاب بھی دیکھ رہا تھا اور سیب بھی کھا رہا تھا۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان اطلاعات میں بعض ایسی بھی ہیں جو اطلاع اور واقعے کے بین بین ہیں اور ان کے بارے میں قیاس آرائی ہو سکتی ہے۔ مثلاً یہ کہ اگر زید کو کتاب پڑھنے اور سیب کھانے کا شوق نہ تھا تو وہ اس دن ایسا کیوں کر رہا تھا؟ اگر اس کی عمر محض چالیس سال کی تھی تو اس کا امکان کم ہے کہ اس کو جگر کا سرطان رہا ہو، لیکن یہ امکان ہے کہ اگر وہ شرابی تھا تو اس کا جگر ماؤف ہو چکا ہو، وغیرہ۔

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سب قیاس آرائیاں درست، لیکن چونکہ خود زید کی موت (جو کہ مرکزی واقعہ ہے) ہمارے لیے اہم نہیں، اس لیے ہم ان جھمیلوں میں کیوں پڑیں؟ بات صحیح ہے، لیکن اس کا بھی تعلق افسانے کے ڈھانچے سے نہیں، بلکہ اس کی معنویت سے ہے۔ اگر زید (جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں) کوئی بادشاہ ہوتا یا کسی بھی طرح سے ہمارے لیے جذبے یا تجربے کی سطح پر اہم ہوتا (جیسا کہ ہیملٹ ہے) تو ہم ضرور قیاس آرائیاں کرتے۔ موجودہ صورت میں ہمیں اس بات سے بحث ہی نہیں کہ یہ افسانہ عظیم ہے یا حقیر۔ بحث تو صرف یہ ہے کہ زید کی موت کا واقعہ جس طرح بیان ہوا، اس کی بنا پر وہ افسانہ یا قصہ ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ زید کی موت کا واقعہ جس طرح بیان ہوا، اس کی بنا پر وہ افسانہ یا قصہ ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کا جواب "ہاں" میں ہے، کیونکہ ایک مرکزی واقعہ ہے، اور اس کے بارے میں بہت سی اطلاعات ہیں، اور ان اطلاعات کے مراتب ہیں، جن کے باعث ہم مرکزی واقعے کی تعیین قدر میں تفحص کرتے ہیں۔ افسانہ اسی کو تو کہتے ہیں۔

اگر افسانے میں اطلاعات اور واقعات اہم نہ ہوتے، بلکہ ان کا واضح ربط علی اہم ہوتا تو ہم بہت سے افسانوں کو افسانہ ماننے سے انکار کر دیتے۔ اس وقت تو صورت حال یہ ہے کہ ہم زید کی موت والے بیان کو افسانہ ماننے سے انکار کر بھی دیں تو مجنوں گورکھپوری کے افسانے "تصادم" کو افسانہ ماننے سے انکار نہیں کر سکتے، حالانکہ اس میں دو ریل گاڑیوں کے تصادم کی علت یہ دکھائی گئی ہے کہ اسٹیشن ماسٹر صاحب قضائے حاجت کو گئے ہوئے تھے اور ان کے ماتحت نے لاعلمی کی بنا پر دو گاڑیوں کو بہ یک وقت لائن کلیر دے دیا۔ یہ علت ایسی ہی ہے جیسے کوئی کہے کہ حادثہ غلطی سے ہو گیا۔ یعنی اس علت کا دارومدار ایک ایسے وقوعے پر ہے جو کسی منطق پر قائم نہیں ہوتا۔ اس بات سے بحث نہیں کہ "تصادم" اچھا افسانہ ہے کہ نہیں، کیوں کہ یہ بحث پھر ہمیں اپنے مرکزی سوال سے دور لے جائے گی کہ پلاٹ کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں۔ کون سا پلاٹ اچھے افسانے بناتا ہے ایک مہمل سوال ہے، کیوں کہ

یہ اسی طرح کا سوال ہے کہ کون سا موضوع اچھے شعر کو جنم دیتا ہے۔

پلاٹ میں واضح ربط علّی ہونے کے باوجود افسانہ ہمیشہ قائم نہیں ہوتا۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ علّتیں اور وہ معلول جو روز مرہ کے مشاہدے اور حقیقت سے تعلق رکھتے ہیں، ان پر حقیقت کا بار اس قدر زبردست ہوتا ہے کہ ان کا افسانہ پن غائب ہو جاتا ہے اور وہ قصے کی جگہ اصلیت کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ سچا واقعہ افسانہ بن سکتا ہے، لیکن واقعے کا سچا ہونا افسانے کے لیے مشروط نہیں ہے، صرف واقعے کا ہونا مشروط ہے۔ لہٰذا جب افسانے پر سچے واقعے کا گمان اس طرح ہو کہ یہ تو روز مرہ کے مشاہدے کی حد میں ہے، تو اس کا افسانہ ہونا مشکوک ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر دو عبارتیں دیکھیے:

(۱) زید جوان ہوا۔ اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں۔ اس نے شیو کرنا شروع کر دیا۔

(۲) زید جوان ہوا۔ اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں۔ لیکن اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا۔

ہم دیکھتے ہیں کہ عبارت نمبر ایک کے تینوں واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ ہے۔ لیکن افسانہ قائم نہیں ہوا، کیونکہ کہ جوان ہونے پر شیو کرنے لگنا روز مرہ کے مشاہدے کی بات ہے، اس میں کچھ افسانہ پنا (fictiveness) نہیں۔ اس کے برخلاف عبارت نمبر دو میں آخری واقعہ (اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا) پچھلے کسی واقعے کا معلوم نہیں ہے لیکن اسی وجہ سے افسانہ قائم ہو گیا، کیوں کہ ایک ایسی اطلاع ہم پہنچائی گئی جس کے بارے میں قیاس آرائی ممکن ہے، محض اس وجہ سے کہ وہ اطلاع کسی علت کا معلول نہیں ہے۔ فرض کیجیے کہ یہ عبارت یوں ہوتی:

(۳) زید جوان ہوا۔ اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں لیکن چونکہ وہ پابند شرع تھا اس لیے اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا۔

اب علت اور معلول پوری طرح موجود ہیں، لیکن افسانہ غائب ہو گیا، کیوں کہ علت کی وضاحت نے واقعے کو حقیقت کا ایسا رنگ دے دیا کہ افسانے کو جائے قیام نہ رہی۔

لیکن یہ کہنا کہ پلاٹ کے لیے علت اور معلول کی ترتیب ضروری نہیں ہے، کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو ہم بہت سے افسانوں کو افسانہ ماننے سے انکار کر دیتے، اسی طرح کی دلیل ہے کہ ہم ان عبارتوں کو فطری اور جبلی طور پر افسانہ مان لیتے ہیں جن میں یہ ترتیب ہوتی ہے۔ یہ دونوں استدلال بعض تحریروں اور تقریروں (یعنی قصوں) کو دیکھ کر بنائے گئے ہیں۔ ان میں خرابی یہ ہے کہ ان کی طرح کا کوئی بھی مفروضہ بنا کر ایسے افسانے تلاش کیے جا سکتے ہیں جن پر وہ افسانے پورے اترتے ہوں۔ یعنی یہ استدلال منطقی سے زیادہ وجدانی ہیں۔ لہٰذا ضروری ہے کہ کوئی ایسا استدلال بھی تلاش کیا جائے جو کم و بیش منطق پر قائم ہو۔ ایک استدلال تو ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگر عبارت میں علت واضح نہ ہو لیکن اطلاعات کی فراوانی ہو تو قیاس آرائی پیدا ہوتی ہے جو دلچسپی کی دلیل ہے۔ ارسطو نے کہا تھا کہ ہمیں دلچسپی انھیں واقعات سے ہوتی ہے جن میں علت اور معلول کی ترتیب ہو۔ جب ہم نے یہ دیکھ لیا کہ علت کی عدم موجودگی لیکن اطلاعات کی فراوانی بھی دلچسپی پیدا کر سکتی ہے تو ہمارا استدلال قائم ہو گیا۔ لیکن اس ایک استدلال کے علاوہ بھی بعض دلائل ممکن ہیں اگر اس مفروضے (یعنی پلاٹ میں علت اور معلول ہونا چاہیے) کو منسخ

کرنے کے لیے، جس طریق کار کو کام میں لایا گیا ہے، اس کا محاکمہ کیا جائے۔

اس طریق کار کو کارل پاپر نے "جوہریت" (Dssentialism) کا نام دیا ہے۔ افلاطون اور ارسطو دونوں کا خیال ہے تھا کہ "علم" اور "رائے" میں فرق ہے۔ اشیا کے جوہر کو جاننا "علم" ہے اور اشیا کے بارے میں جاننا کہ وہ کسی وقت کیسی نظر آتی ہیں، محض "رائے" ہے۔ اشیا کا جوہر جاننا ایک طرح کی ذہنی اور وجدانی چیز ہے، کیوں کہ ہمارا علم ایسا نہیں ہے جسے منطق یا مشاہدے کی رو سے ثابت کیا جا سکے۔ ارسطو کا خیال تھا کہ اشیا کے صحیح نام بیان کرنا گویا ان کے جوہر بیان کرنا ہے۔ اسی لیے اس نے کہا کہ "اصل علم اور شے ایک ہی چیز ہیں" یعنی اشیا کا علم ان سے الگ کوئی شے نہیں ہے۔ اگر اشیا کی تعریف کر دی جائے تو ان کا علم بھی حاصل ہو جائے گا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ارسطو کی نظر میں سارا "علم" تعریفات پر مبنی ہوا اور تعریفات بیان کرنا منطق سے زیادہ وجدان کا کام ہے۔ چنانچہ اس نے المیے کی تعریف یہ متعین کی کہ وہ "ایک ایسے عمل کی نمائندگی ہے جو سنجیدہ و توجہ کے لائق، بذات خود مکمل اور ایک خاص حجم کا حامل ہو" اور چونکہ "المیہ انسانوں کی نہیں بلکہ کسی عمل اور زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے" اور اس کا مقصد "واقعات اور پلاٹ کو پیش کرتا ہے" اس لیے "پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہو سکتا۔"

اس طریق کار کی خرابی اس وقت واضح ہوتی ہے جب یہ سوال اٹھایا جائے کہ ارسطو کی یہ تعریف کس سوال کے جواب میں ہے؟ ظاہر ہے کہ وہ سوال ہے: "المیہ کیا ہے؟" اس کے معنی یہ ہوئے کہ "فلاں چیز کیا ہے؟" کا جواب ہم جو چاہیں دے سکتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں کہ جو چیز ہماری تعریف پر پوری نہیں اترتی، وہ چیز نہیں ہے جس کی ہم تعریف کر رہے ہیں۔ مثلاً سوال یہ ہو کہ "بلی کیا ہے؟" تو ہم جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ بلی وہ شے ہے جو ہوا میں اڑتی ہے۔ اب اگر ہمیں کوئی ایسی بلی دکھائی جائے جو ہوا میں نہ اڑتی ہو تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہماری تعریف کی رو سے یہ بلی نہیں ہے۔ اس طرح تعریف اور معروف میں کوئی رشتہ باقی نہیں رہ جاتا، اور تعریف محض عقیدہ بن کر رہ جاتی ہے۔

"پلاٹ کیا ہے؟" کے جواب میں ارسطو کے پیرو کہتے ہیں کہ پلاٹ وہ شے ہے جس کے واقعات میں علت اور معلول کا ربط ہو۔ لہٰذا ہر وہ شے جس میں علت اور معلول کا ربط نہ ہو، پلاٹ کی تعریف سے خارج ہو جاتی ہے۔ چنانچہ طریق کار یہ نہ ہونا چاہیے کہ "کیا ہے؟" والے سوال اٹھائے جائیں، بلکہ یہ ہونا چاہیے کہ "کیا کام کرتا ہے؟" والے سوال اٹھائے جائیں۔ اس طریق کار کی اہمیت اور سچائی اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب ہم "بجلی کیا ہے؟" اور "بجلی کیا کام کرتی ہے؟" ان دو سوالوں کے جواب تلاش کرنا شروع کر دیں۔ ظاہر ہے کہ "بجلی کیا ہے؟" کا جواب جو بھی دیا جائے گا، وہ یا تو مہمل ہوگا یا جھوٹ ہوگا۔ اسی لیے برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) نے کہا تھا کہ بجلی کوئی چیز نہیں ہے، بلکہ ایک صورت حال ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جو سوالات سائنس کے مسائل سے متعلق ہیں ان کو ادب یا فلسفے پر منطبق کرنا ٹھیک نہیں۔ لیکن یہ سوال اس غلط فہمی پر مبنی ہے کہ سائنس کے مسئلے پر چھان بین ایسے حقائق کو دریافت کر سکتی ہے جو ناقابل تردید ہوں، جب کہ فلسفیانہ مسائل کی صورت حال ایسی نہیں، واقعہ یہ ہے کہ سائنسی مسائل کے حل بھی قطعی اور حتمی نہیں ہوتے۔ فی الحال اس کی تفصیل کا موقع نہیں، لیکن یہ کہنا ضروری ہے کہ ہر طرح کے مسائل پر چھان بین کر طریق کار بنیادی طور پر ایک ہی ہونا

چاہیے۔

لہٰذا پلاٹ کے بارے میں سوال اگر یہ ہو کہ "پلاٹ کیا کرتا ہے؟" تو جواب یہی ملے گا کہ "واقعات کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ دلچسپی پیدا ہو۔" اس جواب کی روشنی میں مزید سوالات قائم ہو سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف ارسطو کا طریق کار دوری (circular) ہونے کی بنا پر ایسی تعریف برآمد کرتا ہے جو ہر اس چیز کو رد کر دیتی ہے جس پر اس تعریف کا اطلاق نہ ہو سکے۔ اسے اس سے غرض نہیں کہ جن چیزوں پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکتا ان کو خارج کر دینے سے تعریف کے بے معنی ہو جانے کا امکان ہے۔

ناول پلاٹ اور کہانی

وارث علوی

ہمارے یہاں عظیم ناول کتنے ہیں اور اب عظیم ناول کے امکانات کتنے رہ گئے ہیں؟ ان سوالوں کے جواب تو ہم تلاش کریں گے لیکن پہلے لفظ عظیم پر غور کرنا ضروری ہے۔ عظیم کا لفظ ایک ایسے گزرے ہوئے دور کے ساتھ وابستہ ہے جب شعروادب کلاسیکی اُصولوں اور ضابطوں کے پابند تھے جو انحراف اور اجتہاد ہوتا تھا وہ بھی ان اصولوں اور ضابطوں کے دائرے کے اندر ہی ہوتا تھا۔ چونکہ قدیم زمانوں میں نثری اصناف کو زیادہ فروغ نہیں ہوا تھا اس لیے آئین وضوابط کا تعلق بھی شاعری سے زیادہ تھا۔ ناول تو آئی ہی ایک نئی چیز کے طور پر اور عرصۂ دراز تک وہ کوئی باقاعدہ فارم کی شکل اختیار بھی نہ ہو سکی کیوں کہ اس کی اسے ضرورت ہی نہ تھی اس لیے اس کے فنی اصول اور ضوابط متعین بھی نہ ہو سکے۔ اس کے عناصر ترکیبی پر بحث ہوتی وہ بھی دوسرے فنون سے مستعار ہوتی مثلاً ناول کی تنقید میں پلاٹ اور کردار پر غور وفکر پر ڈرامے کی تنقید میں پلاٹ اور کردار کے جو مباحث رہے تھے اس کے اثرات پڑتے۔ منظر نگاری کی تحسین میں فن مصوری کی تنقید سے فیض اُٹھایا جاتا غرض کہ کلاسک کے مقابلے میں ناول تو تھی ہی ایک جدید چیز جس کی پرکھ کے پیمانے تنقید ابھی پیدا نہیں کر پائی تھی۔ اس کے باوجود انیسویں صدی کے ناول آج کے ناول کے مقابلے میں کلاسیکی لگتے ہیں کیوں کہ اعلیٰ ناولوں کی مثالوں اور نمونوں سے کچھ NORMS قائم ہو گئے تھے جن کی پیروی آہستہ آہستہ اصولوں اور ضابطوں کی پابندی کی شکل اختیار کرنے لگی تھی۔

ٹالسٹائی، دستوئیفسکی، بالزاک، فلابیر، جارج ایلیٹ اور ڈکنس کے ناولوں کے لیے ہم عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں کیوں کہ سب سے پہلے تو وہ اپنے حسنِ تعمیر ہی سے متاثر کرتے ہیں۔ ایک اچھے ناول میں واقعات اینٹوں کی طرح چنے جاتے ہیں جو باہم مل کر ناول کی ایک سمت کی ڈیزائن مکمل کرتے ہیں۔ جب انوکھے اچھوتے منفرد کرداروں کو پیش آنے والے اَن گنت واقعات کو ناول نگار سلیقہ مندی سے بیان کرتا ہے۔ ان کی ترتیب سے پلاٹ کی تعمیر کرتا ہے، پلاٹ میں تجسس، تہہ داری، پیچیدگی اور تصادم پیدا کرتا ہے، ایک مقام اور تہذیبی کیفیتی میں رونما ہونے والے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی میں پیدا ہونے والی لہروں پر بھی نظر رکھتا ہے۔ اور جب وہ نفسیاتی دروں بینی کو فلسفیانہ بصیرت عطا کرتا ہے تو ناول میں وہ گیرائی اور گہرائی پیدا ہوتی ہے جو اسے عظیم کے لفظ کی مستحق بناتی ہے۔ بے شک ناول کا حجم اس کی عظمت کا ضروری جزو ہے کیوں کہ انیسویں صدی کے زیادہ تر ناول سینکڑوں صفحات پر پھیلے ہوتے تھے۔ لیکن جس طرح بیسویں صدی میں طویل نظم نامقبول ٹھہری اسی طرح ضخیم ناول بھی کم لکھے جانے لگے۔ اب عموماً ناول ڈھائی سو صفحات سے زیادہ نہیں ہوتے۔

بیسویں صدی کے بعض عہد آفریں ناول تو فی الحقیقت ناولٹ ہی کا حجم رکھتے ہیں مثلاً سارتر کا نوشیا، کامیو کا آؤٹ سائڈر، ہیمنگ وے کا بوڑھا اور سمندر، جائس کا پورٹریٹ وغیرہ لیکن ان کے لیے بھی ہم بلا تکلف عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ ممکن ہے آپ عظیم کا لفظ تاج محل کے لیے پسند کریں۔ اور چھوٹے بنگلوں کے لیے نہیں لیکن ادب کی دنیا میں چھوٹی ناولٹ کے لیے عظیم کی صفت اتنی گراں نہیں گزرتی۔ ادب میں کمیت کے ساتھ ساتھ کیفیت کو بھی دیکھا جاتا ہے۔

لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ملٹن، اقبال اور جوش کے بلند آہنگ عظیم الشان اسلوب کے مقابلہ میں جدید شاعری کا اسلوب برہنہ نثری اور کرخت آہنگ لگتا ہے اسی طرح اُنیسویں صدی کی ناولوں کے ارفع حسن تعمیر کے مقابلہ میں جدید ناول بھی مختصر، محدود اور یک جہتی لگی ہے۔ عموماً تنقید ان کے لیے عظیم کی جگہ اہم اور معنی خیز اور دل چسپ کے لفظوں پر قناعت کرتی ہے۔ جدید ناول نگار جب کلاسکی ناول پر اعتراضات کرتے ہیں تو ان کی نوعیت بھی وہی ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ وہ ڈکشن کے شاعر ہیں۔ جو کثرتِ استعمال سے گھِسے بن گیا ہے وہ ایک نئی بنائی دنیا میں سانس لیتے ہیں جو ہماری ریزہ ریزہ دنیا سے مختلف ہے وغیرہ وغیرہ۔ اس کا جواب ملٹن کے ایک حامی نقاد نے یہ دیا ہے کہ مثلاً اگر تاج محل کا فنِ تعمیر بنگلوں اور فلیٹ کا ماڈل فراہم نہیں کر سکتا تو اس میں تاج محل کا کیا قصور۔ دراصل کلاسک سے انحراف کا یہ مسئلہ تخلیقی فن کار کی ضرورت سے پیدا ہوا ہے۔ اور یہ مسئلہ قاری یا نقاد کا ہے ہی نہیں۔ شاعر کہہ سکتا ہے کہ اب وہ ملٹن یا اقبال یا جوش کی طرح شعر نہیں کہہ سکتا، قاری یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ ان شاعروں کو پڑھ نہیں سکتا چنانچہ جب آندرے ژید نے لکھا کہ چارلس ڈکنس کو پچیس سال کی عمر میں آدمی کو پڑھ لینا چاہیے تو اس وقت جب ژید نئی ناول کا تجربہ کر رہا تھا یہ بات اچھی لگی تھی۔ آج ژید کی ناولیں وقت کی دست برد سے بچ نہیں سکیں۔ اور ڈکنس ہر عمر کے آدمی کے لیے آج بھی سرچشمہ مسرت و بصیرت ہے۔ بڑے ادب اور تجرباتی ادب میں یہی فرق ہے کہ بڑا ادب وقت کی کسوٹی پر کسا جا چکا ہوتا ہے اور تجرباتی ادب کو اس کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔

لیکن اُردو میں شروع سے ناول کا مطالعہ بہت مقبول رہا ہے اور مقبول عام ناول بڑی تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں تاریخی، مذہبی، اصلاحی اور سماجی ناول خواتین کے ناول اور سراغ رسانی کے ناول بھی شامل ہیں ایسی ناولیں ہزاروں کی تعداد میں لکھی گئی ہیں اور آج بھی لکھی جا رہی ہیں۔ اس سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ اُردو والے ناولوں کے بھی اتنے ہی رسیا ہیں جتنے کہ دوسری زبانوں والے ہوتے ہیں۔ اُردو میں اچھی ناولوں کی کمی کو یہ کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا کہ اُردو والے شاعری کے زیادہ شوقین ہوتے ہیں۔ شروع سے ہی اُردو میں ناول پڑھنے والوں کا حلقہ بہت وسیع رہا ہے۔ اُردو کے مرکزی علاقوں کا کیا ذکر گجرات کے دیہاتوں میں مسلمان شرفا کے گھروں میں نذیر احمد، پریم چند، راشد الخیری، عبدالحلیم شرر، فدا علی خنجر اور صادق سردھنوی کے ناول میں نے دیکھے ہیں۔ انھیں دیمک چاٹ گئی اور اب ان الماریوں پر خاک اُڑتی ہے کیونکہ شرفا میں اُردو کا چلن نہیں رہا۔ اگر رہا ہوتا تو نئے اور پاپلر ناول نگاروں کی چیزیں ان کے یہاں موجود ہوتیں۔ بہر حال اُردو میں ناول کی اتنی گرم بازاری کے باوجود مقبول عام، تفریحی اور بازاری ناول زیادہ ہیں اور ادبی ناول بہت کم۔ اتنے کم کہ انھیں انگلیوں پر گنا جا سکتا ہے، اُردو ناولوں پر پی ایچ ڈی کرنے والوں کو تو ایک گونہ شرمندگی رہتی ہوگی کہ معاملہ جھٹ پٹ ختم ہو گیا اور حق

تک ادا نہ ہوا۔ ان کی حالتِ زار بھی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ منوں مٹی تلے دبے ہوئے ہاڑ پنجروں میں وہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان میں نفسیاتی گہرائی کتنی تھی، کردار کا کا ٹھا اور پلاٹ کا جوڑ توڑ کس نوع کا تھا۔ ان مقالوں کی افادیت سے مجھے انکار نہیں ان سے کچھ نہ کچھ علم بہر حال حاصل ہو ہی جاتا ہے۔ لیکن یہ علم منفی ہوتا ہے۔ ہم ان ناولوں کے متعلق کچھ جان لیتے ہیں۔ جن کے متعلق ہم جاننا نہیں چاہتے اور اب جان کر پھر سے انجان بننے ہی میں عافیت نظر آتی ہے۔ یہ بات میں قاری کے نقطۂ نظر سے کہہ رہا ہوں۔ محقق اور ادب کے فاضل کے لیے ان تمام باتوں کا علم ضروری ہے جن سے ادب عبارت ہے۔ یہ لوگ ادب کی تعبیر کرتے ہیں۔ فن کار ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ قاری اس کا مطالعہ کرتا ہے۔ دھندے الگ الگ ہیں اس لیے پھل بھی دھندوں کی مناسبت سے پیدا ہوتے ہیں۔ بگڑے ہوئے پھل سدا سے قاری کے رہے ہیں اس لیے کہ ادب کو وہ صرف بھوگنا چاہتا ہے جن چہروں کا غازہ اتر گیا ان کی طرف وہ نظر نہیں کرتا۔ محقق جھریوں میں حسن تلاش کرتا ہے۔ ڈاکٹریٹ کے مقالہ نگاروں کو ہر ناول میں کوئی نہ کوئی خوبی نظر آجاتی ہے۔ قاری کے لیے ناول کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ پڑھا جاسکے جو نہیں پڑھا جا سکا اس کے متعلق وہ صرف اتنا کہتا ہے " حق مغفرت کرے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں" شاعری تو اپنے آہنگ، اپنی غنائیت اور خطابت کے زور پر بھی مسحور کیے رکھتی ہے، نثر کے پاس ایسا کوئی سحر طراز آہنگ نہیں ہوتا۔ محض زبان و بیان کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا۔ قاری ناول میں صرف چہرہ بشرہ نہیں بلکہ پورا سراپا دیکھتا ہے۔ ایک ناکام ناول کے بھی بعض اجزا دل چسپ ہوتے ہیں لیکن یہ اجزا ناول کو ناکام ہونے سے بچا نہیں سکتے۔ محض زبان شیرینی کی خاطر قاری خراب کردار نگاری یا واقعہ نگاری کو برداشت نہیں کرتا۔ بعض ناول وقتی طور پر کامیاب ہیں۔ لیکن جن معاشرتی حالات یا ادبی فیشن پرستی نے انھیں مقبولیت عطا کی ہوتی ہے ان کے ختم ہوتے ہی وہ بھی اپنی موت مر جاتے ہیں۔ زرِ عیار وہی ہے جو وقت کی کسوٹی پر کھرا ثابت ہو۔ حالات اور مذاقِ سخن کی تبدیلی کے باوجود جو ناول ہر نسل، ہر طبقہ اور ہر گھر کے لوگوں کے لیے مسرت اور بصیرت کا سرچشمہ بنی رہتی ہے وہی عظیم ہے ایسی کتنی ناولوں کے نام اُردو میں گنوا سکتے ہیں۔ امراؤ جان ادا بھی ٹھیک ہے، حالاں کہ یہ امر متنازعہ فیہ ہے کہ وہ اُردو میں لکھی گئی یا ہندی میں۔ اگر گنوا دان اُردو کی ناول ہے تو احمد علی کی " دلی کی ایک شام" بھی اُردو ہی کی گنی جائے گی۔ حالاں کہ احمد علی نے اسے انگریزی میں لکھا۔ ترجمہ میں دلی ٹکسالی اُردو ہی ہے اور اگر وہ یہ ناول اُردو میں لکھتے تو اسی زبان میں لکھتے۔ گماں گزرتا ہے کہ انھوں نے ترجمے پر نظر ضرور ڈالی ہوگی۔

جب سے عسکری نے مضمون لکھا ہے " دلی کی ایک شام" کے ساتھ عزیز احمد کی ناول " ایسی بلندی ایسی پستی" بطور اجتماعی ناولوں کے ایک دوسرے سے منسلک ہو گئے ہیں۔ اب آپ اس فہرست میں عصمت کی " ٹیڑھی لکیر" بھی شامل کر لیجیے کہ تمام کمزوریوں کے باوصف وہ ہماری بڑی ناول ہے۔ " ایک چادر میلی سی" ہمارے اس قلیل سرمایہ میں گراں بہا اضافہ ہے۔

اگر قرۃ العین حیدر اپنی شاندار ناولوں کو لے کر نہ آتیں تو ہمارے وزن پورے نہ ہوتے۔ عبداللہ حسین اور انتظار حسین نے کچھ اضافہ کیا۔ لیکن مطلع صاف ہو گیا۔ نئے لکھنے والوں سے افسانہ سنبھل نہیں سکا تو ناول کا کیا ذکر۔ سوائے عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کے کوئی ناول نگار اتنا بڑا بھی نہیں کہ اس کے یہاں بکھراؤ اور سائز یعنی بڑی

اور چھوٹی تخلیقات کی تفریق بھی کی جائے۔ دوسرے درجے کے ناولوں کی روایت جو ہر زبان میں دنیائے افسانہ کی ریڑھ کی ہڈی ہوتی ہے۔ وہ ہمارے یہاں کیسے تشکیل پاتی جب کہ ایک اچھا ناول لکھنے کے بعد بانجھ ہو جانا ہمارے ناول نگاروں کا عام وطیرہ ہے۔

ایسا کیوں ہوا؟ مقبول عام ناول اتنی کثیر تعداد میں اور اچھے ناول اتنی کم تعداد میں کیوں سامنے آئے، یہ سوالات مشکل ہیں لیکن ان کے جواب تلاش کرنے چاہئیں، چاہے جواب نہ ملیں لیکن تلاش و تجسس سے فکر و نظر کی نئی سمتیں دریافت ہوں گی۔

ہمارے ہاں نثر بہت دیر سے شروع ہوئی۔ نثر لکھنے والے تو پیدا ہوئے لیکن نثر کے فن کار بہت دیر میں پیدا ہوئے۔ فن کار سے مطلب ان لوگوں سے ہے جو نثر کا استعمال تخلیقی اور تخیلی طور پر کرتے ہیں۔ زیادہ تر ناول نگار تاریخی، سوانحی، صحافتی مختصر یہ کہ کتابی زبان لکھتے تھے۔ وہ واقعہ نگار اور کردار نگاری کے لیے بھی تخیل پر کم اور زبان پر زیادہ بھروسہ کرتے تھے۔ خوبصورت تراکیب، محاوروں اور ضرب الامثال سے مزین پیراگراف لکھ کر انھیں اطمینان ہو جاتا تھا۔ واقعاتی نقشہ کیسا ہے، تصویر اُبھری ہے یا نہیں، کردار میں جان پڑی ہے یا نہیں اس کی انھیں فکر نہیں ہوتی تھی۔

ناول کا سب سے بڑا کام دریافت ہے، انکشاف ہے، صداقت کی تلاش ہے۔ حقیقت کی تھاہ پانے کی کوشش ہے۔ یہ لوگ راسخ العقیدہ تھے۔ مذہبی تھے، تنگ نظر اور دقیانوسی تھے۔ ان کی چند بنی بنائی رائیں تھیں۔ موروثی تصورات تھے۔ فرسودہ اور پارینہ خیالات تھے ______ پردے کے متعلق، عورتوں کی آزادی کے متعلق، مشرق و مغرب کی کشمکش کے متعلق ان کی چند رائیں تھیں۔ اور انھوں نے ناولوں کے ذریعہ اپنی رایوں اور خیالات کا پرچار کیا، سماج سدھار کا کام کیا۔ تقریریں کیں، اور سگھڑ بیٹیوں کے لیے ناولوں میں لباسوں کی ڈیزائن تک چھپ کر رکھ دیں۔ ناول کی تکنیک کے ذریعہ ناول نگار کردار کے باطن میں جھانکتا ہے، انسانی عمل کے حقیقی سرچشموں کی تھاہ پاتا ہے۔ جن باتوں کو وہ حقیقی زندگی میں سمجھ نہیں پاتا انھیں افسانہ کی تخلیقی دنیا میں سمجھتا ہے۔ عام پسند لکھنے والوں کو تو صرف اپنے خیالات پیش کرنے تھے، اور یہ وہی خیالات تھے جو سماج کے دقیانوسی طبقہ کو پسند آتے تھے اس طرح وہ سماجی شوئنزم کو پروان چڑھاتے تھے، ناول کے ذریعے جمود کو توڑنا، مسلمہ عقائد کو للکارنا، خود اطمینانی کو ضرب لگانا، خلل پیدا کرنا، چونکانا، بڑبڑانا، ان کے دستور العمل میں نہیں تھا۔

ہر ناول ایک نئی کتاب ہوتی ہے۔ ایک نیا تخلیقی تجربہ ہوتا ہے۔ عام پسند لکھنے والے ایک ہی فارمولا کے مطابق تمام ناولیں لکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے لیے ناول نویسی ایک میکانکی عمل تھا۔ فن کار کے لیے ایک منظر تعمیر کرنا ایک واقعہ کی نفسیاتی گہرائیاں ناپنا، ایک موڈ، ایک کیفیت، ایک جذباتی فضا کو قلم بند کرنا، ایسے لفظ تلاش کرنا، جو ذہن میں حسی پیکروں کے دیے جلائیں، تصویروں کا نگار خانہ کھول دیں، معنی کے موتیوں سے فکر و نظر کو مالا مال کر دیں۔ ایک فن کار کے لیے یہ کام جگر خون کرنا ہے، لہو میں انگلیاں ڈبونا ہے۔ زخم دل جمع کرنا ہے، شب زندہ داری اور رہبانی ریاضت ہے۔

پھر فن کاری دل و جود کو چیرتی ہے۔ زندگی کے بنیادی الیوں کا عرفان حاصل کرتی ہے۔ دردمندی کے

آداب سکھاتی ہے۔ اور ان سوالات کے روبرو لا کر کھڑا کر دیتی ہے جو مشینوں کو نبض کی دھڑکنوں کو بڑھا دیتے ہیں اور جن سے نظام کائنات خلل پذیر ہوتا ہے۔

ان صفات کے بغیر فن کارانہ تخیل کی تشکیل نہیں ہوتی، ہاں مثار اور ماجرا نویس۔ اور تک بند پیدا ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں فن کار پیدا ہوئے لیکن افسانہ نگار کی صورت میں خود پریم چند کی ناول نگاری کا قد ان کی افسانہ نگار کے سامنے چھوٹا ہے۔ عام پسند ناول سنجیدہ و ادبی ناولوں کا ماڈل ہی سامنے رکھتا ہے لیکن فن کارانہ تخیل کی کمی کے سبب وہ ڈرامے کو میلوڈراما۔ المیہ کو رقت انگیز، تجسّس خیز کو سنسنی خیز اور طربیہ کو مضحکہ خیز بنا دیتا ہے۔ اس معاملہ میں فن کارانہ تخیل بہت ہی شستہ، نفیس اور چوکسائی کا حامل ہوتا ہے۔ ان لفظوں سے یہ نہ سمجھا جائے کہ یہ تخیل، اشرافیہ کی پاکیزگی اور نفاست پسندی لیے ہوتا ہے۔ نہیں نہیں۔ وہ کافی بازاری بھی ہوتا ہے کیوں کہ ناول نگار کو شاعر کی مانند بر گزار کی مراعات حاصل نہیں ہوتیں۔ اسے تو گلی کوچوں، بازاروں اور کوٹھوں تک کی خبر رکھنی ہوتی ہے۔ یہ تو خیر زندگی کے مشاہدے کی بات ہوئی۔ فن کی سطح پر بات کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ بڑا ناول نگار آرٹی شخصیت کا مالک نہیں ہوتا۔ چنانچہ عام پسند ناول کی طرف بھی اس کا رویہ چھوئی موئی کا نہیں ہوتا۔ کیا دوستوفسکی کا جرم و سزا اپنی اصل میں قتل، خون، تلاش، تفتیش اور سراغ رسانی کی کہانی نہیں ہے۔ دراصل ہائی آرٹ میں بھی پیروڈی اور نقل کی بہت گنجائش ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو ہر ناول دوسرے ناول کے ماڈل پر ہی لکھا جاتا ہے۔ طبع زادگی کا ایسا تصور کہ اس میں نقل اور مشابہت کا شائبہ تک بھی نہ ہو ادب کی دنیا میں چلتا نہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ ان زبانوں میں اعلیٰ ناول کثیر تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں دوئم درجہ کے ناولوں کی روایت مضبوط ہو اور عام پسند ناولوں کے نمونے کم از کم ایک اچھی تحریر خوبیوں کے سبب قدرے احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہوں۔ یعنی اگاتھا کرسٹی کا نام، جس طرح ہم اظہار اثر کا نام لیتے ہیں، اُس سے کچھ مختلف انداز سے لیا جاتا ہو۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ معاشروں میں تحریر کا فن اتنا عام ہوتا ہے کہ اچھے ڈھنگ سے لکھے ہوئے ناولوں کی وہاں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ ان ناولوں کی ادبیت بھی اتنی نظر فریب ہوتی ہے کہ عام پڑھنے والوں کو وہ اچھے خاصے ادبی ناول معلوم ہوتے ہیں البتہ ذوقِ سلیم فوراً انگشت نمائی کر دیتا ہے کہ ان کی ادبیت اور ان کا آرٹ سب سطحی اور بہُ فریب ہے۔ گویا ایک اچھے فن کارانہ ناول کو تو زبان کی چاشنی، اسلوب بیان کی شائستگی، اور ادبی رکھ رکھاؤ کی بھی بہت سی بہُ فریب منزلوں سے گزر کر اپنی حقیقی تخیلی اور تخلیقی طاقت کا لوہا منوانا پڑتا ہے۔ حساس تنقیدی شعور ہی ان نزاکتوں کا پارکھ بن سکتا ہے۔ فن کی دنیا میں بھی ہزاروں سنکھوں کے منہ سے بچ کر DD ہے تو قطرہ گوہر بنتا ہے۔ اسی لیے اعلیٰ فن پارے موتیوں ہی کی مانند کمیاب اور گراں قدر ہوتے ہیں۔

ہمارے یہاں افسانے لکھے گئے، ناول نہ لکھے گئے اس کی وجہ؟ ادب کے زاویہ سے دیکھیں تو شاید غزل کی مانند فکشن میں بھی ہم ریزہ خیالی کو زیادہ پسند کرتے ہوں۔ زندگی کی ایک مکمل تصویر کی بجائے اس کی مختلف جھلکیاں دکھانا ہمیں زیادہ پسند آتا ہو۔ لیکن یہ دلیل اطمینان بخش نہیں۔ ہمارے یہاں تاریخ، سوانح اور خطوط کے بہت اچھے باکمال نمونے ملتے ہیں جو ناول نویسی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ داستانوں کی بھی شاندار روایت رہی ہے۔ پھر عام پسند ناول تو ہزاروں کی تعداد میں لکھے گئے۔ ادب کی سطح پر اس سوال کا کوئی اطمینان بخش جواب نہیں

ملتا۔

معاشرتی زاویہ سے سوچیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے روایت پسند معاشرے نے ایسے کردار پیدا نہیں کیے جو انفرادیت کے حامل ہوں اور ناول وجود ہی میں بورژوا انفرادیت کی ترجمانی کرنے کے لیے آیا تھا۔ آوارہ گردی کے ناول بھی ایک فرد کی خارجی مہمات کی کہانی سناتے اور نفسیاتی ناول اس کے اندرونی ہیجانات کی ترجمانی کرتے۔ ہمارے عام پسند ناولوں میں انسانی رشتے بندھے ٹکے تھے۔ ان رشتوں کی آدرشی صورتیں بھی طے شدہ تھیں۔ اچھے شوہر اور سگھڑ بیوی کے گنوں سے سب واقف تھے۔ سگھڑ پن کے باوجود عورت کی، کسی عورت کی، یوں کہیے کہ ایک انفرادیت کی حامل عورت کی زندگی کیوں محرومیوں کی آماجگاہ اور المیہ کا شکار بنتی ہے، اس سمت ہمارے روایت پسند فکر نے کبھی سوچنے کی کوشش نہ کی۔ ہم اس عقیدے کے پابند رہے کہ سلیقہ مندی سے زندگی پھولوں کی سیج بن سکتی ہے۔ تھوڑی بہت خوش حالی ہو، ذمہ داریوں کا احساس ہو، ایثار نفسی ہو تو بے شک بن سکتی ہے۔ بہت سے لوگوں کی بنتی بھی ہے، لیکن کسی ایک جگہ پھولوں کی سیج میں سانپ کہاں سے سرسرانے لگتا ہے، وہ کون سا اندرونی تشدد ہے، تاریک قوتیں ہیں جو حسین خوابوں کی کشتی کو چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش کر دیتی ہیں، ان تجربات سے ہم نہیں گزرے۔ گویا بڑی حد تک ہم آدرشی، رومانی اور جذباتی تھے۔ آدرش واد نے ہمیں اصلاح پسند بنایا۔ ہم نے ایسی ناولیں لکھیں جو خوش حال زندگی کی جڑی بوٹیاں تھیں۔ سکھی گرہست جیون کی کنجیاں تھیں۔ رومانیت نے نرم و نازک کول کول، ستھرا ستھرا نوجوان تراشا۔ اسے برنمائی کی جڑ سماجی جبر میں نظر آئی۔ ترقی پسندی اور اشتراکیت نے خیر و شر کی اس ثنویت پر مہر توثیق لگائی۔ ناول نگاروں کے ہاتھ سے وہ فرد پھر سے نکل گیا جس کی منفرد شخصیت خیر و شر کی رزم گاہ تھی۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ہولناک جرائم کو پالنے والا۔ اور بیواؤں اور عورتوں کے خلاف ہلاکتوں کو روا رکھنے والا اس مذہب زدہ دقیانوسی ہندوستانی سماج کے خلاف مکمل بغاوت کرنے والا ایک ہیرو ہمارا فکشن پیدا نہ کر سکا۔ آدرش واد اور رومانیت نے ہمیں حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کا موقع ہی نہ دیا اور ناول نے تو حقیقت نگاری کی کوکھ ہی سے جنم لیا تھا۔ آدمی ناول لکھتا ہی اس لیے ہے کہ وہ حقیقت کی تہہ کو پہنچ جائے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ اُردو افسانہ نے بھی اپنا فن کارانہ مقام حقیقت نگاری کے ذریعہ ہی پایا۔ ورنہ رومانی افسانے نے ادبِ لطیف انشا پردازی کے اور تھے کیا۔

اور ہمارے معاشرے کا تیسرا عیب جذباتیت ہے۔ جذباتیت حقیقت کے عرفان کی راہ میں مانع ہوتی ہے۔ جذباتی آدمی عورت کو عورت کے طور پر ایک انسان کے طور پر دیکھ نہیں پاتا۔ وہ اسے دیوی بناتا ہے، پاکیزہ بناتا ہے اس کے حقیقی دکھ کو نہیں پہچانتا کیوں کہ ان آنسوؤں کو اس نے دیکھا ہی نہیں جو رات کی خوشیوں میں بہائے جاتے ہیں۔ اس لیے عورت کے دکھ کا اس کا تصور جذباتی ہے۔ غیر انسانی ہے، جھوٹا ہے، ہماری فلموں، ٹی وی سیریلوں اور ناولوں میں عورت کی جذباتی اذیت ناک اور تکلیف دہ ہے کہ اس کا نظارہ ناقابلِ برداشت ہو جاتا ہے، محرم کے ذاکروں کی طرح ان پیشہ وروں کا کام بھی رلانا ہوتا ہے۔ رو کر آدمی محسوس کرتا ہے کہ وہ انسانیت کے غم میں شریک ہو گیا۔ رحم دل اور اچھا بن گیا۔ عینہٖ اسی طرح کہ نماز پڑھ کر مندر جا کر آدمی سمجھتا ہے کہ وہ نیک بن گیا، اچھا بن گیا، کاش آدمی کا اچھا بننا اتنا آسان ہوتا۔ حقیقت بیں نظر ظواہر کا فریب نہیں کھاتی۔ زریں نقابوں کے

پیچھے عیار اور سفاک چہروں کو دیکھتی ہے۔ جذباتیت مکروہ چہروں پر زریں نقاب ڈالتی ہے۔ ستم گر دل پلٹا کر کے اس کے تمام گناہوں کو آنسوؤں میں ڈبو دیتی ہے۔ جذباتیت ظالم کو اتنا ظالم بناتی ہے کہ وہ حیوان بن جاتا ہے۔ عیاشی کے خلاف لیکچر پلاتا ہے تو عیاشی کی ایسی تصویر پیش کرتی ہے جو کسی آدمی پر صادق نہیں آتی۔ ہماری فلموں میں شراب کا جام اسی کے ہاتھوں میں نظر آتا ہے جو قتل کرنے والا ہے، یا معصوم لڑکی سے زنا بالجبر، ان فلموں کو دیکھ کر نزول کی خمریات کے دفتر کو نذرِ آتش کرنے کو جی چاہتا ہے۔ ماں کی محبت کا وہ جذباتی بیان ہوتا ہے کہ ہر آدمی احساسِ گناہ میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ اس نے اپنی ماں کو اس بے پناہ طریقہ سے کیوں نہ چاہا۔ بیٹے کی سعادت مندی کو دیکھ کر لاکھوں نوجوان خود کو لفنگا محسوس کرنے لگتے ہیں کہ انھوں نے اپنے باپ کو کیوں احمق سمجھا جو کہ فی الحقیقت وہ تھا۔ ایسی آدرش تصویروں کا ایک رمز یہ بھی ہے کہ آدمی مکمل انسان کو دیکھ کر تسکین محسوس کرتا ہے کیوں کہ اسے پرستش کے لیے ایک اور بت ہاتھ لگتا ہے۔ حقیقت نہیں آدرش اس کے لیے جینے کا سہارا بنتے ہیں۔ رومانی ذہن پھر خواب کی دنیاؤں میں جینے لگتا ہے۔

ہمارے یہاں ناول نہیں تو اس کا بدیہی سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں فن کار نہیں تھے۔ لکھاڑ تھے، نثار تھے۔ انشا پرداز تھے،

صحافی اور سند حارک دادی تھے، مولوی، مبلغ اور معلم اخلاق تھے۔ فنکار نہیں تھے۔ اسی لیے ہمارے افراد معاشرہ ہی کی مانند موروثی تصورات کی نرم نرم فضاؤں میں سانس لیتے تھے۔ حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کرتے تھے، تجربات کو اپنی کھال پر نہیں جھیلتے تھے، زندگی کا زہر نہیں پیتے تھے، آتش نوا کیسے بنتے جب کہ نیل کنٹھ ہی نہیں بنے تھے کیوں کہ زندگی کے سمندر کو بلونے سے ڈرتے تھے۔ اُردو نے فن کار اس وقت پیدا کیے جب افسانہ نگار حقیقت پسند بنا۔ پریم چند میں جیسے جیسے حقیقت نگاری کا عنصر بڑھتا گیا ان کے اندر کا فن کار توانا ہوتا گیا۔ منٹو اور بیدی میں حقیقت نگاری اپنے عروج پر پہنچی اسی لیے وہ ہمارے سب سے بڑے فن کار ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں آدرش پسندی، رومانیت اور جذباتیت تینوں ان کی فنکارانہ تکمیل کی راہ میں حائل رہیں۔

مغرب میں ناول اس لیے پھلا پھولا کہ ریناساں کے بعد مغرب کا معاشرہ زیادہ عقلیت پسند بنا اسی لیے حقیقت نگاری کا چلن ہوا۔ کلیسا کے زیر اثر جو ایک اجتماعی معاشرہ تھا وہ صنعتی تمدن اور بڑے شہروں میں دیہی آبادی کی منتقلی کے سبب بکھر گیا اور آدمی بطور ایک فرد کے اپنی شناخت قائم کرنے لگا۔ ناول نے اس شناخت کو قائم کرانے اور رومانوں کے ہیرو اور ہیروئن کی بجائے عام آدمی کی فردیت کا احترام کرنے کے کام کو آگے بڑھایا۔ آدمی اجتماعی آدرشوں کے لیے کھاد نہیں بلکہ اس کا اپنا ایک وجود، اپنی ایک زندگی ہے جسے وہ اپنے طور پر جینا چاہتا ہے۔ اس آدمی کی زندگی کے سفر کی آزمائشوں، مرحلوں، صحیح یا غلط فیصلوں، بنتے یا بگڑتے رشتوں، اُلجھنوں اور سماجی نشیب و فراز کی ہوش ربا کہانیاں، ناول اور افسانے نے سنائیں۔ اُردو میں حقیقت نگاری کی تیز دھوپ میں پک کر افسانہ اپنی پختگی، ہمہ گیری اور شباب کو پہنچا۔ اُردو ناولوں نے حقیقت نگاری کے امکانات کو ابھی پورے طور پر کھنگالا بھی نہیں تھا کہ جدیدیت کے اسطوری اور علامتی تصورات کے سوکھے بادلوں تلے حقیقت نگار کا سورج گہنا گیا۔ ناول اور افسانہ کے ترکیبی عناصر مثلاً کہانی، پلاٹ، کردار، واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، منظر نگاری، مکالمہ، تہذیبی

آئینہ داری، نفسیاتی دروں بینی سب کچھ ملیا میٹ ہوا۔ علامت کا ایک چنا فکشن کی بھاڑ کیا جھونکتا۔ دراصل جدید افسانہ کا پورا بحران حقیقت نگاری کی ذمہ داری قبول نہ کرنے کا نتیجہ تھا۔ حقیقت نگار فنکار پر پورے ایک دور کی زندگی اس کے روحانی بحران اور تہذیبی انتشار، بدلتی ہوئی اخلاقی قدروں، آزمائشوں سے گزرتے ہوئے انسانی رشتوں، تشدد، شقاوت اور ناانصافی کی سراشاتی تاریک قوتوں اور ٹکڑے ٹکڑے ہوتے ہوئے معاشرے اور پارہ پارہ ہوتی ہوئی انسانیت کی عکاسی، تنظیم اور شیرازہ بندی کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ وہ صحیح معنی میں اپنی ناولوں کے ذریعہ کائنات اصغری کی تخلیق کرتا ہے۔ حقیقت نگاری بلند حوصلہ فن کار کی طالب ہوتی ہے۔ ایک علامت کی انشا پردازانہ مینا کاری نے جس طرح ہمارے یہاں رومانیت اور جذباتیت کے دروازے کھول دیے ہیں۔ اس نے ناول نگاری کے امکانات بالکل ختم کر دیے۔ عظیم ناول کا کیا ذکر اب تو ناول لکھے ہی نہیں جاتے۔ قرۃ العین حیدر کی تخلیقات تو اُردو ناول کے لق ودق، اجاڑ اور بیابانی منظرنامے کی ویرانی کو شدید تر کرتی ہیں۔ یہ دو چار چھینٹے تو ذرا آگ لگا دیتے ہیں۔

کہانیوں کا سراغ آپ لوک کہانیوں، مذہبی حکایتوں، کلیلہ ودمنہ، ایسپ اور آڈیسی کی کہانیاں، ہتو پدیش، کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں اور الف لیلہ وغیرہ وغیرہ میں لگا سکتے ہیں۔ ناول میں کہانی کا عنصر ناول کو کہانیوں کے اس سرمایہ سے مشابہت بخشتا ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ ناول ان کی ارتقائی شکل ہے، غلط ہے۔ بقول والٹر ایلین کے یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی کہ بیل گاڑی کو جدید موٹر کار کی ابتدائی شکل کہا جائے۔ داستانوں میں تو دل چسپی کا وہ عنصر بھی نہیں ہوتا جس کی ضامن کہانی ہوتی ہے۔ طلسم ہوش رُبا اور بوستانِ خیال میں طلسمات، اور لڑائیوں اور معاشقوں کا ایک جیسا یک آہنگ اور تکرار کا مارا ہوا کارخانہ ہے جو صرف اسالیب بیان کے شعبدوں کے ذریعہ قاری کی توجہ کو گرویدہ رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ بطور قصہ کہانیوں کے ان داستانوں کا مرتبہ الف لیلہ اور کتھا سرت ساگر سے بہت کم ہے۔ کہانیاں بنانا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ آپ اپنے بچوں کے سامنے کوئی کہانی کہنے کی کوشش کیجئے۔ دو منٹ میں ہی پتہ لگ جائے گا کہ شیطان کے یہ پرکالے آپ کو کیسا جاہلی قسم کا مہا بور سمجھ رہے ہیں۔ آپ کے لیے بہتر یہی ہے کہ بچوں کو ڈانٹ کر سلا دیں۔ اور پھر میز کے سامنے بیٹھ کر کہانی بغیر کا علامتی افسانہ مکمل کر لیں۔ کہانی کا آغاز درمیان اور انجام ہوتا ہے۔ کہانی ارتقاء پذیر ہوتی ہے۔ حیرت اور تجسس کا عنصر رکھتی ہے۔ سبق آموز ہوتی ہے۔ فکر انگیز، دانش مندانہ، بصیرت افروز، ظریفانہ، نکتہ آفریں، طنزیہ یا خوش طبع ہوتی ہے۔ زبان کے معاملہ میں کفایت شعاری اس کا دستور ہے۔ تکرار سے وہ گھبراتی ہے اور طول بیانی سے پرہیز کرتی ہے۔ چوسر، بکاچیو اور لافاتین کی کہانیاں ایسپ اور ہومر کی کہانیاں پنچ تنتر، ہتو پدیش اور سنگھاسن بتیسی اور کتھا سرت ساگر اور الف لیلہ کی کہانیاں۔ جوامع الحکایات اور گلستان اور بوستان کی کہانیاں کہانی کی بحولہ بالا تمام صفات کی حامل ہیں۔

لیکن داستانوں اور رومانوں میں کہانی کی یہ قسم نہیں ملے گی۔ اول تو ان میں کوئی ایک مرکزی کہانی تو ہوتی نہیں۔ دوئم ہیرو کو پیش آنے والے واقعات بھی باہم مل کر کسی کہانی کی نیو نہیں ڈالتے بلکہ ایک فارمولا کے تحت ہیرو کسی پری کی تلاش میں نکلتا ہے، طلسم میں گرفتار ہوتا ہے۔ اسم اعظم سے طلسم توڑتا ہے، پری کا وصال نصیب ہوتا

ہے۔اور پھر کسی دوسری مہم پر آگے نکل جاتا ہے۔ واقعات کی کڑیاں کہانی کو طول دیتی جاتی ہیں اور یہ سلسلہ کہانی کی ساخت یا ہیئت کی تشکیل کیے بغیر بڑھتا رہتا ہے۔ ان واقعات سے کوئی سبق، کوئی عبرت، کوئی بصیرت، کوئی دانش مندی، زندگی کی گتھی کا حل، یا کوئی جذباتی تسکین حاصل نہیں ہوتی۔ داستان میں جو کچھ مزا ہے وہ زبان کا ہے۔ جو بے دریغ لفظوں کا استعمال کرتی ہے۔ ذہن زبان کے فشار تلے گھٹن بھی محسوس کرتا ہے اور مسحور بھی ہوتا جاتا ہے۔ زبان کا پورا استعمال اپنی طاقت، طلاقت، پھیلاؤ اور تلاطم خیزی کے ذریعہ ذہن کو مرعوب، مسحور اور مغلوب کرنے کا ہے۔ زبان کسی بھی سطح پر آپ کی دانشوری، فکر اور بصیرت کو اپیل نہیں کرتی۔ یعنی داستان میں نہ تو ایسے مراحل آتے ہیں جو آپ کی اخلاقی حس بیدار کریں، نہ زبان ماجرا نگاری میں ایسے پہلوؤں کا تذکرہ کرتی ہے جو اخلاقی، فلسفیانہ یا نفسیاتی فکر کو انگیز کریں۔ اسی لیے داستان کا مطالعہ زبان کے چٹخارے اور حیرت انگیز طلسماتی کارخانوں کے نشہ کے علاوہ کچھ نہیں ہوتا۔

چہار درویش کا معاملہ ان طویل داستانوں سے بالکل مختلف نوعیت کا ہے۔ اوّل تو اس میں مختلف کہانیاں ہیں اور ہر کہانی ان تمام صفات کی حامل ہیں جن کا ذکر اوپر ہوا۔ ہر کہانی دوسری سے مختلف ہے اور اس کا آغاز، درمیان اور انجام ہے۔ ہر کہانی ارتقا پذیر ہے اور ترقی کی مختلف منزلیں حیرت اور تجسس کے جذبات پر طے کرتی ہے۔ ہر کہانی سبق آموز ہے، بصیرت افروز ہے، زمانہ کے پست و بلند، تقدیر کی گردشوں کے المیوں اور طربیوں انسان کی ناعاقبت اندیشیوں، اور پاداشوں، انسانی حماقتوں، شرارتوں اور خباثتوں کی آئینہ دار ہے۔ اسی سبب سے اس کی زبان میں درویشانہ سادگی ہے، وہ ارضیت ہے جو زمانہ کے نشیب و فراز سے گزرنے والے شعور کا حلیہ ہے، وہ دانشمندی ہے جو بزرگوں کے تجربات کا عرق بن کر رگوں میں دوڑتی ہے۔ اسی لیے میر امن اور دلی، اور جامع مسجد کی سیڑھیاں، اور درویش، اور میر کی غزلوں کا لب ولہجہ، اور ٹھیٹ اُردو کا آب و رنگ سب مل کر اس اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں جو آج بھی بے مثال ہے۔ چہار درویش نے اُردو ناولوں کی تشکیل پر کیا اثرات ڈالے ہیں اس کا اندازہ کرنا ہو تو نذیر احمد کے ناول دیکھیے۔ پورا بیانیہ میر امن کی روایت کا ہے۔ وہی ٹکسالی اُردو، وہی روز مرّہ، وہی ارضیت اور پھیلے ہوئے واقعات کو چند جملوں میں سمیٹنے کی غیر معمولی استعداد نذیر احمد ہی کا نہیں بلکہ مرزا رسوا سے لے کر قرۃ العین حیدر تک کا بیانیہ داستانوی خصوصیات کا حامل ہے۔ انتظار حسین کے ناول بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ پریم چند اور عزیز احمد نے ناول کے بیانیہ کو حقیقت نگاری سے قریب کیا NARRATION کے ساتھ ساتھ DESCRIPTION کو بھی اپنایا۔ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی عکاسی کی راہ کشادہ کی۔ گویا ناول کو ضرورت تھی اس زبان کی، اس لب ولہجہ اور اسلوب بیان کی، جو اس کی شناخت قائم کرے۔ یہ اسلوب ناول کو بہت مشکل سے حاصل ہوا اور ابھی اس اسلوب سے اس نے پورا کام بھی نہیں لیا تھا کہ اُردو میں جدیدیت نے افسانہ کو مار دیا اور ناول کے تمام امکانات ختم کر دیے۔

افسانہ کو کیسے مارا اس کا احوال بیان کرنے کے لیے کہانی کی کہانی پھر شروع سے بیان کرنی ہوگی۔ وقار عظیم نے کہا اور طالب علمی کے زمانہ میں ان کا کہا ہمیں بہت پسند آیا تھا کہ افسانے تو دنیا کے چپے چپے پر بکھرے پڑے ہیں۔ کاش ایسا ہوتا۔ صحافی کے لیے یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس کے لیے اتنا کافی ہے کہ واقعہ رونما ہوا اور وہ

وہاں موجود ہو۔ پھر وہ ہے اور اس کا ٹائپ رائٹر، کہانی تیار۔ آج کل خبروں کو دل چسپ کہانیوں کے روپ میں پیش کرنے کا وطیرہ صحافت میں عام ہے۔ بہت سے لکھنے والے تو یہی سمجھتے رہے کہ زبان کی چاشنی، طنز کی تلخی اور تکنیک کی چالاکیوں سے روز مرہ کے ہر واقعہ کو افسانہ بنا سکتے ہیں۔ کرشن چندر اور احمد عباس کی سب سے بڑی کمزوری یہی صحافیانہ رویہ ہے۔ وہ افسانے تو لکھ لیتے ہیں، لیکن افسانوں میں کہانی کا عنصر بہت کمزور ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بہت سے لکھنے والوں کو کہانیاں سوجھتی ہی نہیں۔ اسی لیے ان کے یہاں انشائیہ نگاری، شاعرانہ پن، میلوڈرامائیت، رومانیت، جذباتیت اور پلاٹ کے داؤ پیچ ملتے ہیں۔ ایسے افسانے نہیں ملتے جو دل چسپ اور معنی خیز کہانیوں کی ٹھوس بنیادوں پر قائم کیے گئے ہوں۔ منٹو نے جب کہا تھا کہ وہ افسانہ سے ہر غیر ضروری چیز کو منہا کر رہا ہے تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اس کا پورا بار کہانی اُٹھائے گی۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوتا ہے کہ وہ خالص کہانی لکھنا چاہتا ہے اور صاف بات ہے کہ افسانہ کہانی سے کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے۔ مثلاً اس میں سماجی اور تہذیبی عکاسی ہوتی ہے۔ منظر نگاری ہوتی ہے، نفسیاتی تجزیہ ہوتا ہے، غرض یہ کہ بہت کچھ ہوتا ہے، اس لیے منٹو کی بات کو غلط معنی پہنانا بہت آسان ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اس کے افسانے کے متعلق یہ بات کہی جاتی تھی کہ وہ افسانوں کا ڈھانچہ معلوم ہوتے ہیں۔ گویا کوئی دوسرا فن کار ہوتا تو ان پر گوشت پوست چڑھاتا۔ لیکن یہ بات درست نہیں۔ سماجی اور تہذیبی رنگ آمیزی یعنی مقام اور میلیو کی تصویر کشی کہانی کے بنیادی ڈھانچہ سے الگ نہیں ہوتی۔ چیخوف، موپاساں، جیمز جوائس، جان اپڈائک، ازاک سنگر کسی کی بھی کہانیاں لے لیجیے، تہذیبی فضا آفرینی کہانی کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مثلاً کردار گھر میں ہے تو فرنیچر کا بیان ہوتا ہے۔ باہر ہے تو دن اور موسم کا، کلب میں ہے یا شراب خانہ میں ہے تو وہاں کی فضا اور لوگوں کا، گویا سماجی اور تہذیبی نقش گری یا نفسیاتی دروں بینی کہانی سے الگ چیز نہیں ہے۔

بڑے افسانہ نگار کی اولین شناخت ہی یہ ہے کہ اسے کہانیاں سوجھتی ہیں۔ ادب لطیف کے لکھنے والوں کو دیکھیے۔ ل۔ احمد، نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم سب زتوندے کے شکار ہیں۔ کہانیاں سوجھتی ہی نہیں۔ دنیائے افسانہ میں اندھے حافظ جی کی طرح زبان کی قرأت پر روٹیاں کما کھاتے ہیں۔ اعظم کریوی، سدرشن، سلطان حیدر جوش، سب کے سب پلاٹ کے افسانہ نگار ہیں۔ اور پلاٹ کا تعلق ڈرامے اور ناول سے زیادہ ہے، افسانہ سے کم۔ افسانہ میں پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جو کہانی کہنے کی استعداد نہیں رکھتا۔ کہانی تو اسی طرح نشو و نما پاتی ہے جیسے بیج میں سے درخت پھوٹتا ہے۔ پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جس کا تخیل کہانیاں ایجاد نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ پلاٹ کے ذریعہ اتفاقات، حادثات، انہونی باتوں، سنسنی خیزی، اب کیا ہوگا والی حیرت زدگی کو داخل افسانہ کیا جا سکتا ہے۔ عام تفریحی کہانیاں عموماً پلاٹ کی ہی کہانیاں ہوتی ہیں۔ کہانی میں تخیل کی تخلیقی قوت کام کرتی ہے۔ پلاٹ میں صفت گری، جوڑ توڑ اور چالاکیاں۔ اعظم کریوی، سدرشن، سلطان حیدر جوش، اختر انصاری، پریم چند سے اسی لیے چھوٹے ہیں کہ وہ پلاٹ پر زیادہ انحصار کرتے ہیں۔ پریم چند ہمارے سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں کیونکہ انھیں بہت وافر تعداد میں کہانیاں سوجھتی ہیں اور کہانی کو دل چسپ بنانے کے لیے انھیں پلاٹ کی آبلہ فریبوں کا سہارا نہیں لینا پڑتا۔ عصمت، منٹو، بیدی، اور غلام عباس کو بھی نت نئی، انوکھی اور معنی خیز کہانیاں وافر پیمانہ پر سوجھتی ہیں۔

کرشن چندر کے پاس سڈول کہانیوں کی تعداد بہت کم ہے۔ انھیں تکنیک اور پلاٹ اور انشا پردازی کی عشوہ فروشیوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ انور سجاد اور بلراج مینرا کو کس معنی میں ہم کہانی کار کہہ سکتے ہیں۔ ہاں انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، سریندر پرکاش اور محمد منشا یاد کو کہانیاں سوجھتی ہیں۔ نت نئی، انوکھی، بھرپور۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ حیدرا پنی کہانیوں کا اسٹاک خالی کر چکی ہیں۔ اور سریندر پرکاش کا منفرد تخیل، صحافت کی تاریک پرچھائیوں سے خود کو بچا نہیں پاتا۔ محمد منشا یاد پر قدرت بہت مہربان ہے، ان کے آسمان تخیل پر کہانیوں کے تارے ٹوٹتے ہی رہتے ہیں۔

اب پھر ذرا کہانی کی تاریخ کی طرف لوٹیں۔ کہانیوں کے جو ذخیرے دنیا کی زبانوں میں محفوظ ہیں وہ گمنام مصنفوں کے ہیں۔ جانوروں کی کہانیاں، دیووں، پریوں، اور جادوگروں کی کہانیاں، پنچ تنتر، سنگھاسن بتیسی بیتال پچیسی کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں، الف لیلہ، شاہنامہ، مہابھارت، آڈیسی، ایلیڈ کی کہانیاں، یہ سب کی سب لوک کہانیوں ہی کے روپ ہیں، جو مختلف زبانوں اور ملکوں میں سفر کرتے رہے ہیں۔ لیکن یہ سمجھنا کہ اجتماعی گیتوں کی مانند وہ اجتماعی تخیل کی تخلیق ہیں، سادہ لوحی ہوگا۔ گو ہم اُن کے منفرد مصنفوں کے نام سے واقف نہیں لیکن بے شمار کہانیوں کی اُٹھان، تہہ داری اور خوبصورتی بتاتی ہے کہ انھیں کسی ایک خلاق تخیل کا لمس چھو گیا ہے۔ یہ تخیل کس کا تھا ہم نہیں جانتے۔ ہم یہ باور کیے لیتے ہیں کہ ان کہانیوں میں مختلف لوگوں کے تخیل کی رنگ آمیزی ہو گی۔ لیکن ان کے ارتقا کی کسی منزل میں کسی ایک تخیل نے انھیں وہ کاٹ اور تہہ داری عطا کی ہے جو اپنی موجودہ شکل میں اس قدر بھاتی ہے۔

کہانیوں کے ان دفاتر کے مصنفوں کے نام چاہے ہمیں معلوم نہ ہوں، وہ گمنام ہوں لیکن یہ باور کرنے کو جی نہیں چاہتا کہ وہ اجتماعی تخیل کی پیداوار ہیں۔ موپاساں، چیخوف، جان اپڈائک، جاں جینو، ارنسٹ ہیمنگ وے، ازاک سنگر، پریم چند، بیدی، منٹو اور دنیا بھر کی زبانوں کے نامور افسانہ نگاروں کے متعلق یہ سوچیے کہ تاریخ میں ایک ایسا دن بھی آئے گا جب ان کے نام مٹ جائیں گے اور ان کے افسانے گمنام مصنفوں کے اجتماعی تخیل کی یادگار کے طور پر زندہ رہیں گے۔ ایسی بات پر یقین کرنے کو جی نہیں چاہتا تو ہم یہ بات کیوں نہ سوچیں کہ جن فن کاروں کے نام مٹ گئے ہیں ایسے خلاق فن کار زمانہ قدیم میں بھی خوبصورت کہانیوں کے طوطا مینا اُڑایا کرتے تھے، چونکہ زمانہ تحریری نہیں بلکہ زبانی ادب کا تھا فن کاروں کے نام مٹ گئے کارنامے سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہوتے بچ گئے۔

ادب کی زبانی روایت ہو یا تحریری، قدیم ہو یا جدید، اجتماعی ہو یا انفرادی، مذہبی ہو یا سیکولر، نظم ہو یا نثر، کہانی ہمہ گیر ہمہ وقت اور ہمہ اوست طریقہ پر حاوی رہی ہے۔ افسانہ نگار ہو یا ناول نگار اگر اس کے ذہن کی مٹی سے کہانی کا بیج نہیں پھوٹتا تو افسانے میں تہذیبی چھتنار ہوتی ہے نہ فلسفیانہ ثمر آوری۔ کہانیاں سوجھنے کے معنی ہیں زندگی کے تجربات کی تخیل کی سطح پر زیادہ معنی خیز، زیادہ جز رس اور زیادہ بصیرت افروز طریقہ پر باز آفرینی۔ اس باز آفرینی میں ہی وہ فنکارانہ بصیرت رہی ہوتی ہے جس کے بغیر زندگی کا تجربہ عبرت آموز تو ہو سکتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر صحافتی اور فطرت پسند ادب حقیقت کا ہو بہو عکس ہوتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر۔ اسی بصیرت کی پیش کش کے

لیے افسانہ نگار کہانی کے اساسی ڈھانچے کو توڑے مروڑے بغیر، اس میں واقعات کو اس طرح ترتیب کرتا ہے کہ وہ کہانی میں رچی ہوئی معنویت کو زیادہ شفاف طریقہ پر نمایاں کریں اور فن کار کی اس بصیرت کو جو اس معنویت کی تھاہ پاتی ہے، پہلودار طریقہ پر منکشف کریں۔ پلاٹ کی ذہانت آمیز، تعمیر کے بھی معنی ہیں۔ پلاٹ کے ذریعہ کہانی کو حیرت ناک، استعجاب انگیز اور سنسنی خیز بنانا، اتفاقات، حادثات اور سانحات کے ذریعہ کہانی کو نا قابلِ یقین واقعات سے بوجھل کرنا، گویا کہانی کے باریک دھاگے کو موٹے رسے میں بدلتا ہے۔ اسی لیے ناول کے لیے تنا ہوا نہیں بلکہ ڈھیلا ڈھالا پلاٹ زیادہ پسندیدہ شمار کیا گیا ہے۔ تنا ہوا پلاٹ عموماً سراغ رسانی کے ناولوں میں ہوتا ہے۔ ایسا ہی پلاٹ ناول کو ایک اکائی اور وحدت بخشتا ہے، تعمیر کا وہ چوکھا پن کہ ہر اینٹ دوسری پر سلیقہ سے جمی ہوتی ہے، لیکن دنیا کی بڑی ناولوں میں جنگل کا گھنا پن ہوتا ہے جو اس صنعت گری کو قریب بھٹکنے بھی نہیں دیتا جو کہانی کی سادگی کی قیمت پر پلاٹ کے تصنع کو راہ دیتی ہے۔

ہمارے یہاں کہانی کا اعلیٰ نمونہ بیدی کا افسانہ 'بھولا' ہے۔ یہاں کہانی ہی افسانہ بن گئی ہے۔ اور اگر بچوں کے سامنے بھولا کی کہانی بیان کرنی ہو تو بلا تکلف پورا افسانہ سنایا جا سکتا ہے۔ جو کچھ بھی افسانوی جزئیات، اور تہذیبی تفصیلات ہیں وہ کہانی کا ہی جزو بن گئی ہیں۔

ایسا دوسرا افسانہ غلام عباس کا "ہم سائے" ہے۔ یہ اتنا نازک اور لطیف افسانہ ہے کہ افسانے کو کہانی سے الگ کرنا ہی مشکل ہے۔ افسانہ میں ایسا باریک اور نفسیاتی نکتہ بیان کیا گیا ہے جو محض کہانی بیان نہیں کر سکتی۔ خود افسانہ ململ کی طرح اتنا نازک ہے کہ کہانی کے وزن کو برداشت نہیں کر سکتا۔ کہانی اس آسمانی رنگ کی طرح شفاف ململ میں کہیں کہیں نظر آ جاتا ہے اپنی جھلک دکھا جاتی ہے۔

کہانی کو گھنا اور بے ساختگی سے پلاٹ میں بدل کر اسے پیچیدہ اور تہہ دار ناول کا روپ دینے کی سب سے اچھی مثال بیدی کا ناولٹ "ایک چادر میلی سی" ہے۔ کس حیدر کا ثقافتی مواد اتنا گاڑھا اور تقدیر کی بازی گری کا کھیل اتنا پیچیدہ ہے کہ محض کہانی سے کام چل نہیں سکتا۔ ان کے یہاں ہر فرد ایک کہانی ہے جسے کس حیدر اور کاتبِ تقدیر دونوں مل کر حیرت ناک پلاٹ میں بدل دیتے ہیں۔ اور یہ تمام قصے کہانیاں اور پلاٹ مل کر کس حیدر کی ناول کا تانا بانا بنتے ہیں۔ ان کی ناول کہانی کی سادگی اور پلاٹ کی صنعت گری سب کچھ ہضم کر کے اپنے آرٹ کا کم، اپنے کرافٹ کا زیادہ اور اپنے حیرت ناک پھیلاؤ کا سب سے زیادہ لوہا منواتی ہے۔ ایک پیچیدہ پلاٹ کی تعمیر ان کے فن کا جزو لاینفک ہے کیوں کہ ان کی ناولوں کی بنیاد وہ عظیم وقت کی شطرنج پر تقدیر کے سفاک اور ستم ظریف ہاتھوں کے ذریعہ انسانی کٹھ پتلیوں کا کھیل ہے۔ کہاں کہاں رشتے جوڑے جاتے ہیں، کہاں اور کیسے رشتے ٹوٹتے ہیں۔ خاندانوں کا عروج و زوال، تہذیبوں کا طلوع و غروب، دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں، المیوں کی تاریکیاں، طربیوں کی پھلجھڑیاں، واقعات جو تاریخ کی موجوں پر بہتے ہوئے حال کے ساحلوں سے ٹکراتے ہیں، حادثات جو انجانی، ان دیکھی قوتوں کی یاد دلاتے ہیں ___ ان سب کا بیان مکمل نہیں جب تک کہ ناول نگار پلاٹ کی حرکت پر اسی طرح قادر نہ ہو، جس طرح قادرِ مطلق زندگی کے بہاؤ پر ہوتا ہے ___ لیکن پلاٹ پر اتنی زبردست دسترس کے باوجود کس حیدر کے ناول کا تحرک پیچھے پیچھے لڑکھڑانے لگتے ہیں۔ انھیں سمجھ میں نہیں آتا وہ اپنے کرداروں کا کیا

کریں جو کائنات اسرار انھوں نے تخلیق کی ہے اس کا کیا کریں۔ کبھی وہ تصوف کا سہارا لیتی ہیں۔ کبھی فرق عادات کا کبھی مذہب کا، کبھی ناول کو اتنا اُلجھا دیتی ہیں کہ غیر دل چسپ بن جاتا ہے، کبھی کردار اتنے مصنوعی بن جاتے ہیں کہ ان میں دل چسپی ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن وقت اور تقدیر کو اساس بنا کر جس نوع کی تہذیبی ناول وہ لکھتی ہیں، ان میں پلاٹ اور کرداروں کو معنی خیز انجام تک پہنچانا شاید ممکن نہ ہو۔ کچھ ناول ایسے بھی ہوتے ہیں جو فنی لحاظ سے مسلمہ ناولوں کے معیار پر پورے نہ اُترنے کے باوجود ان سے بڑے ہوتے ہیں جیسے رومان رولاں کا ناول ژاں کرسٹوف یا وکٹر ہیوگو کے ناول یا قرۃ العین حیدر کے ناول بھی انہی معنی میں عظیم ہیں۔ ان میں عام دل چسپی کے ساتھ ساتھ فکر و فلسفہ کے لیے اتنا مواد ہوتا ہے، ان کا تاریخی تناظر، تہذیبی پھیلاؤ اور انسانی تماشہ کی رنگارنگ جھلکیوں کا ایسا جگمگاتا کارنیوال ہوتا ہے کہ انھیں عظیم ناول کہتے ہوئے کوئی جھجک نہیں ہوتی۔

اس کے برعکس حقیقت نگاری پلاٹ کی تعمیر میں کہانی کی سادگی کو برقرار رکھتی ہے۔ ایک اچھی ناول کو پڑھنے کے بعد یہ احساس نہیں ہوتا کہ ذہن واقعات کی چک پھیری میں چکر کھانے کے بعد گھمیریاں لے رہا ہے، احساس سکون کا ہوتا ہے، جانے کوئی کہانی پڑھی ہی نہیں! ایسا لگتا ہے جانے زندگی موجِ صبا کی طرح پاس سے گزر گئی۔ اگرچہ غارتِ گل چیں سے بے قرار ہے تو صبا بے قرار گزری۔ اور اسی میں آرٹ کی تاثیر رہی ہے۔ سادگی اور پرکاری، برجستگی اور صنعت گری کی پوری داستان کہانی کے پلاٹ بننے کے باوجود کہانی کی سادگی برقرار رکھنے میں پنہاں ہے۔

افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش

شمس الرحمٰن فاروقی

نئے افسانے کے بارے میں عام طور پر اس تشویش کا اظہار کیا جاتا ہے کہ اس کو روایت سے اللہ واسطے کا بیر ہے، اس میں روایت شکنی کا رجحان ہے، بلکہ اسے روایت شکنی کی بیماری ہے۔ اس میں بیانیہ کی روایتی خوبیاں نہیں ہیں، یا بہت کم ہیں۔ افسانے سے بیانیہ کے اخراج کا ذمہ دار جدیدیت کو ٹھہرایا گیا ہے، یعنی جدیدیت کے جرائم کی فہرست میں بیانیہ کا قتل بھی شامل ہے۔ چنانچہ بعض حلقوں کی طرف سے جب افسانے کی موت کا اعلان ہوا تو اس کے کچھ دنوں بعد (یعنی تحقیق و تفتیش کی کارروائی پوری کرنے کے بعد) یہ بھی کہا گیا کہ جدیدیت نے افسانے کو چیستاں بنا کر ان ہزاروں قارئین سے اسے چھین لیا تھا جو انسانی مسائل کے تخلیقی افسانوی اظہار کو افسانے کا افسوں جانتے تھے (ڈاکٹر قمر رئیس)۔ اس بات سے قطع نظر کہ تخلیقی افسانوی اظہار کی اصطلاح میری سمجھ سے بالاتر ہے، اس بیان میں بنیادی بات یہ ہے کہ افسانے میں کسی قسم کا افسوں ہوتا ہے اور وہ افسوں اس وقت جاتا رہتا ہے جب افسانہ چیستاں بن جائے اور افسانہ چیستاں تب بنتا ہے جب افسانہ نگار کو افسانے کی روایت کا شعور نہ ہو۔

افسانے کی وہ روایت کیا تھی اور کہاں سے آئی تھی، اور اس کے بنیاد گزار کون تھے، ان سوالات سے ڈاکٹر قمر رئیس کو دلچسپی نہیں معلوم ہوتی۔ شاید اسی وجہ سے ان معاملات کے بارے میں ان کی معلومات بہت محدود اور سطحی ہیں۔ ان کے ذہن میں ایک صرف دھندلا سا تاثر ہے کہ افسانہ اگر کوئی صنف سخن ہے تو اس کی روایت بھی ہوگی۔ عمومی طور پر "افسانے کی روایت" کی اصطلاح سے وہ محض ایسے افسانے مراد لیتے ہیں جو انھوں نے بی۔ اے (اُردو) کے کورس میں پڑھے تھے۔ ڈاکٹر قمر رئیس آگے چل کر ایک نوجوان افسانہ نگار ابن کنول کے بارے میں فرماتے ہیں کہ انھوں نے افسانے کی بحالی میں نمایاں حصہ لیا ہے، کیونکہ اُردو میں افسانے کی روایت کا شعور وہ اپنے ہم سنوں سے کچھ زیادہ ہی رکھتے ہیں۔ اس وقت میں ابن کنول کی افسانہ نگاری پر اظہار خیال نہ کروں گا۔ لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ اُردو افسانے کی جس نام نہاد روایت کی پاسداری قمر رئیس صاحب اور ان کے ہم نواؤں یعنی ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر محمد عقیل کی طرف سے ہو رہی ہے، وہ اُردو افسانہ تو کیا، مغربی افسانے کی بھی قدیم اور مستحکم روایت نہیں ہے۔ یہ حضرات جس "روایت" کی بات کر رہے ہیں اس کی عمر مشکل سے سو سال ہے اور اس کے آغاز کا سہرا امریکی ناول نگار ہنری جیمس کے سر ہے۔

ان حضرات کی نظر میں "روایت" سے مراد محض پریم چند اور ان کے فوراً بعد کا بیانیہ ہے۔ بیانیہ کے اس طرز میں کردار کو افضلیت حاصل ہے۔ یہ وہ بیانیہ ہے جو کردار کی داخلی زندگی کی وضاحت کی خاطر واقعے کو پس پشت ڈال دیتا ہے۔ اس بیانیہ کی رو سے واقعہ پیش ہی اس لیے کیا جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ کردار کی نقاب کشائی ہو اور کردار کی نقاب کشائی اس لیے جائے کہ اس کے ذریعہ کرداروں کی آپس میں کشمکش اور خود ان کی داخلی زندگی اور

تصورات و خیالات یعنی ان کے ذہنی وقوعوں mental events اور ذہنی آویزشوں mental conflicts کو ظاہر کیا جا سکے۔ مجھے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ واقعے کو کردار کا اظہار تصور کرنے کا یہ نظریہ بیانیہ کا روایتی نظریہ نہیں ہے۔ اور سچ پوچھیے تو یہ نظریہ بڑی حد تک بیانیہ کی روح کا استحصال و استیصال کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے نئے افسانے، جن میں کردار کی کوئی خاص اہمیت نہیں، بلکہ جن میں واقعہ ہی تقریباً سب کچھ ہوتا ہے۔ بیانیہ کی اصل روایت سے نزدیک تر ہیں۔ ملحوظ رہے کہ جب میں "نئے افسانے" کہتا ہوں تو میری مراد انتظار حسین کے افسانے نہیں، جن میں داستانی رنگ ہر ایک کو نظر آتا ہے۔ میری مراد آٹھویں اور نویں دہائی، یعنی ۱۹۷۰ء کی دہائی اور اس کے بعد کے افسانے ہیں جن میں باقاعدہ پلاٹ چاہے نہ بھی ہو، لیکن ان میں واقعے کی کثرت ہے۔

روایتی بیانیہ کی شان واقعات کی کثرت ہے کردار نگاری نہیں، یہ بات اب اتنی عام ہو چکی ہے کہ افسانے کے ہمارے مرثیہ خواں حضرات اگر شولز (Robert Scholes) اور کلاگ (Robert Kellogg) کی کتاب The Nature of Narrative پڑھ لیتے تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ بیانیہ کی اصل روایت کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> کردار نگاری کا سب سے اہم عنصر وہی ہے جسے کردار کی داخلی زندگی کہتے ہیں۔ یہ عنصر جتنا کم ہو گا، فن پارے کی تعمیر میں دوسرے بیانیہ عناصر مثلاً پلاٹ، حالات کا بیان، دوسرے واقعات کے حوالے اور بدیعیات (Rhetoric) کا حصہ زیادہ ہو گا۔ کامیاب بیانیہ کے لیے ضروری نہیں ہے کہ اس میں (کرداروں کی) داخلی زندگی پر زور دیا جائے اور اسے تفصیل سے پیش کیا جائے۔ لیکن اسے اس کمی کو پورا کرنے کے لیے دوسرے عناصر کا استعمال کرنا ہوتا ہے، اگر اسے خود کو انسانی دلچسپی کی چیز کی حیثیت سے باقی رکھنا منظور ہو۔ یونانی داستانی قصوں میں یہ کمی پیچیدہ پلاٹ، محاکاتی بیان اور صنائع بدائع سے بھرپوری بدیعیات سے پوری کی جاتی تھی، یہی حال سولھویں اور سترھویں صدی کے انگریز اور فرانسیسی داستانی قصہ گویوں کا ہے جو یونانیوں کے متبع تھے۔

اس بیان سے یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ کردار اور واقعہ کے آپسی ردعمل اور کردار نگاری کے ذریعہ واقعات کے تانے بانے جوڑنا قدیم بیانیہ کی رسم نہیں۔ قدیم بیانیہ کی رسم تو یہ تھی کہ واقعات کی کثرت ہو اور افسانے کو موثر اور قابل قبول بنانے کے لیے ایسی بدیعیات یعنی (Rhetoric) یعنی persuasive technique استعمال کی جائے جو بہت رنگین، اور صنائع بدائع سے بھرپور ہو۔ جس شخص نے ہماری داستانوں

کا ایک صفحہ بھی پڑھا ہے وہ اس بات کو تسلیم کرے گا کہ شولز اور کلاگ کا بیان ہماری داستانوں (یعنی ہماری اصل بیانیہ روایت پر حرف بہ حرف صادق آتا ہے۔

افسانے میں بدیعیات کا معاملہ بہت اہم اور دلچسپ ہے۔ جیسا کہ میں ابھی کہا، بدیعیات سے مراد وہ طریقے ہیں جن کے ذریعہ افسانہ نگار اپنے واقعات کو قابل قبول بناتا ہے۔ ان طریقوں کے شعوری یا غیر شعوری ہونے سے بحث نہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ یہ طریقے ہر افسانہ نگار کو استعمال کرنا ہوتے ہیں۔ چاہے وہ نام نہاد واقعیت نگار ہو یا تمثیلی یا علامتی افسانہ نگار۔ مائر اسٹرن Meir Sternberg نے ایک پوری کتاب اسی موضوع پر لکھی ہے۔ اس نے ایک ماہر نفسیات کا ایک تجربہ (experiment) نقل کیا ہے جس کی مختصر تفصیل حسب ذیل ہے۔ ایک عبارت ترتیب دی گئی جس میں ایک فرضی شخص مثلاً زید کے بارے میں بعض باتیں کہی گئیں۔ شروع میں جو باتیں کہی گئی تھیں عبارت کے آخری حصے میں ان تمام باتوں کی بالکل الٹی باتیں کہی گئیں۔ مثلاً اگر شروع میں لکھا کہ زید بہت سخت دل اور کنجوس تھا تو بعد میں لکھا کہ وہ بہت نیک دل اور مخیر تھا۔ دونوں بیانات پر مبنی عبارتیں کئی لوگوں کو دی گئیں اور ان سے کہا گیا کہ ان کو جو عبارت دی گئی ہے اسے بغور پڑھ کر زید کے بارے میں اظہار خیال کریں۔ ہر شخص نے اپنی عبارت کو بغور بار بار پڑھا، لیکن زید کے کردار کے بارے میں ہر شخص نے جو بھی اظہار خیال کیا وہ انھیں باتوں پر مبنی تھا جو عبارت کے شروع میں تھیں۔ اگر شروع میں زید کی تعریف لکھی تھی تو زید کو اچھا آدمی بتایا گیا۔ اگر شروع میں اس کی برائی لکھی تھی تو اس کو برا بتایا گیا۔ بعض پڑھنے والوں نے تو بعد کی عبارت کو بالکل نظر انداز ہی کر دیا اور بعض نے اس کی توجیہیں طرح طرح سے کیں۔

اس تجربے سے اس بات کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ افسانہ نگار اپنے قاری پر کس قدر اختیار رکھتا ہے۔ اب اگر وہ اس اختیار کو ٹھیک سے استعمال نہ کر سکے تو اس میں قاری کا کیا قصور؟ لیکن اگر قاری کی نیت صاف نہ ہو اور وہ افسانے میں فرضی چیزیں تلاش کرنا شروع کر دے، یعنی ایسی چیزیں ڈھونڈنے اور دریافت کرنے پر اتارو ہو جائے جن کا وجود ہی افسانے میں نہیں، تو افسانہ نگار کی بدیعیاتی کارروائی Rgetirucak tstrategy کام بھی ہو سکتی ہے۔ فرضی چیزوں سے میری مراد یہ ہے کہ مثلاً قاری کو افسانے میں کردار کی تلاش پر اصرار ہو جب کہ افسانہ نگار آپ کو واقعہ سنا رہا ہے تو لامحالہ آپ اس کے ساتھ ناانصافی کر رہے ہیں۔ ہاں اگر واقعہ خود ان صفات کا حامل نہ ہو کہ کردار نگاری کی کمی محسوس نہ ہونے دے دیں تو اور بات ہے۔

میں نے اوپر ہنری جیمس کا ذکر کیا ہے۔ افسانے میں کردار اور بیانیہ کی کشمکش کا آغاز ہنری جیمس سے ہوتا ہے۔ یہ جیمس ہی تھا جس نے کردار کے اظہار میں اس قدر غلو کیا کہ اس نے اکثر جگہ ناول نگار'' یا فکشن نگار'' کا لفظ ہی نہیں استعمال کیا، بلکہ'' ڈراما نگار'' لکھا۔ یعنی اس کا خیال تھا کہ ناول نگار دراصل ڈراما نگار ہوتا ہے اور جس طرح ڈرامے میں تمام واقعات کا اظہار کردار کے حوالے سے ہوتا ہے، اسی طرح ناول میں بھی ہونا چاہیے۔ ہنری جیمس نے ناول میں واقعات کے اسلوب اظہار کے لیے منظری scenic اور غیر منظری non-scenic کی اصطلاحیں وضع کیں۔ ''منظری'' سے اس کی مراد تھی وہ اسلوب جو ڈراما سے قریب تر ہو، یا جس میں واقعات اس طرح نمایاں کیے جائیں جس طرح ڈراما میں ہوتے ہیں۔ ''غیر منظری'' سے اس کی مراد تھی وہ اسلوب جو ڈراما سے

دور ہو۔ جیمس نے تقریباً ہمیشہ اس نام نہاد منظری اسلوب کو غیر منظری اسلوب پر فوقیت دی ہے۔

کردار اور واقعہ کے رشتے، اور کردار نگاری کی واقعہ پر فوقیت کے بارے میں ہنری جیمس کے بعض اہم بیانات حسب ذیل ہیں۔ یہ میں نے اس کے مختلف مضامین سے اخذ کیے ہیں:

(۱) کردار کیا ہے اگر وہ واقعے کی تعیین نہیں ہے؟ واقعہ کیا ہے اگر وہ کردار کی وضاحت نہیں کرتا؟ کوئی تصویر یا کوئی ناول کیا ہے اگر وہ کردار کے بارے میں نہیں ہے؟ کردار کے علاوہ ہم ناول یا تصویر میں تلاش ہی کیا کرتے ہیں اور حاصل ہی کیا کرتے ہیں؟ اگر کوئی عورت اس طرح کھڑی ہو کہ وہ اپنا ہاتھ میز پر ٹکائے ہوئے آپ کو ایک خاص انداز سے دیکھے، تو یہ ایک واقعہ ہے۔ یا اگر یہ ایک واقعہ نہیں ہے تو میرا خیال ہے یہ کہنا بہت مشکل ہو گا کہ پھر یہ اور کیا ہے؟

یہ اقتباس جیمس کے مشہور The Art of Fiction کا ہے، اس کی اشاعت کو آج صرف ایک سو ایک برس ہوئے ہیں لیکن یہ بیان اتنا پر اثر ثابت ہوا ہے کہ یار لوگ بیانیہ کی ہزاروں برس پرانی روایت کو بھول کر محض اس بیان کی روشنی میں بیانیہ کی روایت مرتب کرتے ہیں۔ محمد احسن فاروقی بھی ان لوگوں میں شامل ہیں۔

لیکن دیکھئے زوتیان تاڈاراف Tzvetan Todorov اس باب میں کیا کہتا ہے:

> ہم نے شاید ہی کوئی ایسی مثال اور دیکھی ہو جس میں خالص خودداری نے خود کو ہمہ گیر حقیقت کے طور پر پیش کیا ہو۔ ممکن ہے جیمس کا نظریاتی آدرش ایسا ہی بیانیہ رہا ہو جس میں ہر چیز کرداروں کی نفسیات کے تابع ہے، لیکن ادب میں ایک پورا ناقابل نظر اندازی رجحان موجود ہے جس کی رو سے واقعات اس لیے نہیں ہیں کہ وہ کردار کی وضاحت کریں۔ بلکہ اس کے برخلاف، وہاں تو سارے کے سارے کردار ہی واقعات کے تابع ہوتے ہیں۔ مزید برآں کہ اس رجحان کی رو سے "کردار" کی اصطلاح جس چیز کی نشان دہی کرتی ہے وہ نفسیاتی مربوطی یا کردار کے ذاتی انوکھے رجحانات کا اظہار نہیں ہے۔

ایک دوسرے سیاق و سباق میں تاڈاراف یہ سوال بھی پوچھتا ہے کہ ممکن ہے پلاٹ کے بارے میں جو خیال ہے کہ وہ علت اور معلول کا نتیجہ ہوتا ہے، وہ آج کل کے پلاٹ کے بارے میں صحیح ہو، لیکن اس تصور کا اوڈیسی (Odyssey) کے پلاٹ سے کیا تعلق ہو سکتا ہے جہاں ہر بات دیوتاؤں نے پہلے ہی سے طے کر دی ہے؟ (یعنی ہر چیز واقع ہو چکی ہے، اب نہ اس کی ترتیب بدل سکتی ہے اور نہ اس میں کوئی حک و اضافہ ہو سکتا ہے)۔ یہاں اشٹرن برگ کا حسب ذیل اقتباس دلچسپی سے خالی نہ ہو گا۔ اوڈیسیوس (Odysseus) پر جو گزرنی ہے وہ طے ہو چکا ہے، اور جو کچھ اس پر گزری وہ پڑھنے/سننے والے کو بھی معلوم ہے۔ اب دیکھئے ہومر اپنے اس علم کو ایک واقعہ

بیان کرنے کے لئے کس طرح استعمال کرتا ہے، یعنی وہ واقعات کی ترتیب بدل دیتا ہے، اگرچہ قاری/سامع کو یہ بات معلوم ہے، لیکن پھر بھی جب وہ واقعہ پیش آتا ہے تو اس کے اثر سے نظم کی ڈرامائیت میں اضافہ ہو جاتا ہے:

کیلپسو (Calypso) نے اوڈیسیوس کو حیات دوام کی پیشکش کی ہے، لیکن وہ اسے ٹھکرا چکا ہے)۔ جب ہم اوڈیسیوس کو دیکھتے ہیں کہ وہ موت کی بھیانک تکالیف کا اندازہ لگا رہا ہے، جن کی وضاحت سب سے پہلے تو اسے اپنی ماں کے بیانات میں ملتی ہے اور پھر اکیلیز (Achilles) کے الفاظ میں، تو ہم اس کے لئے اور بھی تحسین کا جذبہ محسوس کرتے ہیں کہ اس نے کیلپسو کی پیشکش ٹھکرا دی تھی۔ اہم بات یہ ہے کہ کیلپسو والا معاملہ اس وقت کے پہلے کا ہے جب اوڈی سیوس تحت الثریٰ میں اترا۔ ہومر نے یہاں "معنوی" ترتیب رکھی ہے اور کیلپسو کی پیشکش کے وقوعے کو پہلے ہی بیان کر دیا ہے۔ یعنی جب اوڈیسیوس نے حیات دوام کی پیشکش کو مسترد کیا اس وقت وہ موت اور مسلسل جانکنی کی تکالیف کا اندازہ کر چکا تھا۔ لیکن قاری کو اس بات کی خبر نہ تھی۔ لہٰذا وہ اوڈیسیوس کے حق میں ہمدردی اور ہم احساسی محسوس کرتا ہے، وہ ایسا شخص ہے جس نے گھریلو زندگی اور موت کو حیات دوام پر شعوری طور پر فوقیت دی۔

اس پر اتنا اضافہ کرنا ضروری ہے کہ نہیں، قاری کو کیلپسو کی پیشکش کے بارے میں پہلے سے معلوم تھا، لیکن جب ہومر اس کی ترتیب میں رد و بدل کر کے اسے اوڈیسیوس کی سیر تحت الثریٰ کے بعد بیان کرتا ہے تو قاری کے دو رد عمل ہوتے ہیں، یا ان دو میں سے ایک رد عمل ہوتا ہے: (۱) وہ گمان کرتا ہے کہ ہومر نے قصے کا کوئی ایسا روپ بیان کیا ہے، جو مشہور روپ سے مختلف ہے اور اس اختلاف کی کوئی وجہ ہوگی جو مناسب وقت پر ہم کو معلوم ہوگی (داستانوں میں ایسا ہوتا ہے)۔ یا (۲) اسے اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ کوئی واقعہ کب بیان کیا گیا۔ اس کے اپنے ذہن میں واقعات کی جو ترتیب موجود ہے وہ اسے "صحیح" راہ پر قائم رکھتی ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے مراد یہ ہے کہ ہم لوگوں کو پلاٹ اور کردار کے بارے میں ان خیالات پر نظرثانی کرنی چاہیے جو پچھلے سو برس سے کچھ کم یا زیادہ کے عرصے میں مغرب نے دریافت کیے ہیں۔ یہ کہنا غلط ہے کہ ناول چونکہ جدید صنف سخن ہے، اس لیے اس پر جدید ہی خیالات کی روشنی میں بات ہوگی۔ ناول تو ہنری جیمس کے پہلے سے موجود تھا، بلکہ دنیا کے سب سے بڑے ناول نگاروں میں کم سے کم تین یعنی ڈکنس (Charles Dckens)، بالزاک (Honore de Balzac) اور فلوبیر (Gustav Flaubert)، تینوں

ہی ہنری جیمس کے پہلے تھے، اور دو یعنی دستوئف سکی (Fyodor Dostoevsky) اور ٹالسٹائی (Leo Tolstoy) بھی جیمس کے بزرگ ہم عصر تھے۔ لہٰذا ہنری جیمس (جو ٹالسٹائی، دوستوئف سکی اور ڈکنس، ان تینوں میں سے کسی کو بھی پسند نہیں کرتا تھا) کہاں کا ارسطو ہے کہ ہم ناول کے بارے میں اس کی ہر بات مان لیں؟

خیر، جیمس کے بعض اور جواہر ریزے ملاحظہ ہوں:

(۲) کسی مصنف کا اولین فریضہ یہ ہے کہ وہ روحوں کا علاج کرے چاہے اس کے نتیجے میں اسے حرکات کو دبانا، بلکہ منہا ہی کیوں نہ کرنا پڑ جائے۔ اس کو چاہیے کہ وہ اپنے کرداروں کی خبر رکھے۔ اس کے محاکات اپنا معاملہ خود ہی ٹھیک کر لیں گے۔

یہ تحریر اس کے بالکل آخری زمانے کی ہے (۱۹۱۳)، ایک اور ملاحظہ ہو:

(۳) بچی بات یہ ہے کہ ایک بات مجھے بڑے زبردست طریقے سے پکی معلوم ہوتی ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ کسی تصویر میں جو لوگ ہیں، یا کسی ڈرامے میں جو فاعل ہیں وہ اسی حد تک دلچسپ ہیں جس حد تک وہ اپنی اپنی صورت حال کو محسوس کرتے ہیں، کیونکہ جو پیچیدگیاں ظاہر ہوتی ہیں، خود ان کو ان کا شعور جس حد تک ہوتا ہے، اسی حد تک ہمارا اور ان کے شعور کا رشتہ قائم ہو سکتا ہے۔

یہ دیباچہ ۱۹۰۸ء کا ہے۔ آگے چل کر وہ ہیملٹ (Hamlet) اور شاہ لیئر (King Lear) کی مثال دیتا ہے کہ یہ لوگ Finely Aware ہیں، یعنی اپنے اندرونی کوائف کو بڑی خوبی اور باریکی سے جانتے ہیں۔ (سبحان اللہ، اگر ایسا ہی ہوتا تو ہیملٹ بیچارا سارے ڈرامے بھر میں اتنا فیصلہ تو کر لیتا کہ اپنے باپ کے خون ناحق کا بدلہ لینا اچھا ہے کہ برا) جیمس صاحب مزید فرماتے ہیں کہ ہمیں ان لوگوں سے ہمدردی کھوتی ہے جو روحانی طور پر اندھے یا احمق یا غیر مہذب ہوتے ہیں۔ یعنی افسانے میں ایسے کرداروں کا ذکر ہونا چاہیے جو با احساس ہوں، اپنا شعور رکھتے ہوں، بھلے برے کے درمیان امتیاز کرنے کا ہنر جانتے ہوں۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کے کردار کو (اگر ایسے کردار ممکن ہیں)، وضاحت سے بیان کرنے کے لیے اس کی داخلی زندگی اور mental events کی گہرائیوں میں جانے کے سوا چارہ نہیں۔ جیمس مزید کہتا ہے کہ بڑے بڑے واقعہ نگاروں مثلاً اسکاٹ (Walter Scott)، زولا (Emile zola)، ڈوما (alexandre Dumas) نے یہ کیا ہے کہ کسی نہ کسی طرح کے ذہن (یعنی سوچنے والے وجود) کو کسی مہم سے دوچار کرایا ہے اور اگر ایسا نہیں کیا ہے تو انھیں نقصان بھی اٹھانا پڑا ہے۔

یہ سب کہیں نہ کہیں صحیح ضرور ہوگا، لیکن معلوم نہیں ہومر یا فردوسی کے کرداروں یا قدیم تر زبانی یا تحریری داستانوں کے کرداروں میں کس قسم کا دماغ جیمس صاحب کو نظر آتا ہوگا۔ ناڈاراف نے خوب کہا ہے کہ روایتی بیانیہ میں تو واقعہ ہی کردار ہے۔ دوسری بات وہ یہ کہتا ہے کہ جب ہنری جیمس کہتا ہے کہ "الف نے بے کو دیکھا" تو اس کے نزدیک "الف" اہم تر ہے۔ لیکن الف لیلیٰ کی قصہ گو شہرزاد کے لیے "بے" اہم تر ہے، یعنی کس طرح دیکھا گیا؟ کس نے دیکھا؟ یہ اہم نہیں ہے، بلکہ کیا دیکھا گیا؟ اہم ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ میں پیچیدہ کردار نگاری کے خلاف ہوں۔ کردار نگاری، اور کردار کی نفسیات کی تہوں

میں اتر کر کیچڑ اور سوتی کھنگالنا بڑی عمدہ اور اہم چیز ہے۔ میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ کردار نگاری اور بیانیہ ہم معنی نہیں ہیں اور نہ ہی کردار نگاری بیانیہ کی قدیمی روایت کا حصہ ہے۔ بیانیہ کی قدیمی روایت اور جدید طریق کار میں بنیادی فرق بدیعیات کا ہے۔ گرامر کا نہیں۔ یعنی دونوں کے قاعدے ایک سے ہیں، لیکن اپنی بات کو قائم کرنے کے لیے جدید یعنی ہنری جیمس کا طریق کار یہ ہے کہ اس میں اس شخص کو اہمیت دی جاتی ہے جس پر واقعہ گزرا۔ قدیمی روایت کی رو سے وہ شخص اہم نہیں ہے، جس پر واقعہ گزرا، بلکہ خود واقعہ خود اہم ہے۔ اس طرح اس چیز کی اہمیت کم ہو جاتی ہے جسے ہنری جیمس Point of View (نقطۂ نظر) کہتا ہے، یعنی واقعہ بیان کرنے والا (راوی) اور مصنف الگ الگ ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے رولاں بارت (Roland Barthes) کہتا ہے:

> متن کو اس کے باپ (یعنی خالق) کی گارنٹی کے بغیر پڑھا جا سکتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ مصنف اپنے متن میں واپس نہیں لوٹ سکتا۔ وہ لوٹ سکتا ہے لیکن محض ایک مہمان کی طرح۔ اگر مصنف ناول نگار ہے تو وہ اپنے متن میں خود کو ایک کردار کی طرح درج کر دیتا ہے۔ اس کے دستخط کسی خاص احترام و مراعات privilege یا پدرانہ اہمیت کے حامل نہیں ہوتے۔ اس کی زندگی اس کی کہانیوں کا سرچشمہ نہیں رہ جاتی، بلکہ ایک ایسی کہانی بن جاتی ہے جو اس کی تحریر کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔

بارت کی مراد یہ ہے کہ بیانیہ میں جب کوئی واقعہ بیان ہو جاتا ہے تو پھر اس میں مصنف کے ادراکات شامل نہیں ہوتے، بلکہ راوی کے ہوتے ہیں۔ لیکن بیانیہ کے غیر روایتی (یعنی ہنری جیمس اور اس کے متبعین) کے نظریات کی رو سے وہ نقطۂ نظر اہم ہے جس جگہ سے واقعے کو دیکھا جا رہا ہے۔ واقعیت کی تلاش نے ہمارے فکشن کو اس منزل تک پہنچا دیا جہاں کوئی بیان، کوئی روداد، اپنی اصلی شکل میں باقی ہی نہیں رہی۔ واقعیت کے نام پر واقعے ہی کا استیصال ہو گیا۔

پھر سوال یہ ہے کہ روایتی بیانیہ کس طرح کام کرتا ہے؟ اس کی بدیعیات کیا ہے؟ اور اس کی کارفرمائی ہم آج کے افسانے میں کس طرح دیکھ سکتے ہیں؟ اگر آج کا افسانہ واقعی روایتی بیانیہ کا پیرو ہے تو اس میں اس طرح کا تاثر کیوں نہیں ہے جو ہم روایتی بیانیہ میں دیکھتے ہیں! آخری سوال کا تو جواب یہ ہے کہ واقعی بیانیہ کی پیروی ایک اہم شرط نئے افسانے نے نہیں پوری کی ہے۔ وہ شرط یہ ہے کہ بیانیہ میں صرف راوی کا Point of View ہو، کسی کردار کا یا مصنف کا نہ ہو۔ واقعیت کی مار ہمارے افسانہ نگاروں پر اس قدر زبردست ہے کہ جب وہ کوئی منظر بیان کرتے ہیں تو خود اپنے یا کسی کردار کے تاثرات بیان کرنے لگتے ہیں۔ اپنے تاثرات بیان کرنے میں مشکل یہ ہے کہ پھر افسانے کی Phetoric کمزور پڑ جاتی ہے اور افسانہ نگار خود معاملے کا شریک (اور کبھی کبھی شریک غالب) بن جاتا ہے۔ پھر افسانے اور قاری کے درمیان وہ خاموش معاہدہ کمزور پڑ جاتا ہے کہ افسانہ نگار جو بھی کہے گا ہم اسے سچ مان لیں گے۔ افسانہ نگار کو در حقیقت کوئی مراعات، کوئی Privilege نہیں۔ مراعات اور

Privilege ہے تو راوی کو ہے۔ اور جب افسانہ نگار خود راوی بن کر بیٹھ جاتا ہے تو قاری کے ساتھ ناانصافی کرتا ہے۔

اب رہے کردار کے تاثرات، تو کردار کے تاثرات بیان کرنے میں مشکل یہ ہے کہ نئے افسانہ نگاروں کے یہاں کردار ہے ہی نہیں۔ لہٰذا منظر کا بیان جھوٹا اور مصنوعی ہو جاتا ہے اور پریم چندی افسانے کا بھوت آ موجود ہوتا ہے۔ روایتی بیانیہ میں واقعہ خود کردار کا قائم مقام ہوتا ہے یعنی کردار کے mental event نہیں بیان ہوتے، بلکہ اس کے اعمال بیان ہوتے ہیں۔ اس لیے اس میں یہ سوال نہیں اٹھتا کہ ہم کس کے ادراکات سے دو چار ہو رہے ہیں؟ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں:

> (۱) سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا چاند ایک کھڑکی کے راستے اندر چلا آیا تھا اور دیکھ رہا تھا، دروازے کے باہر اس طرح کھڑا مدن اگلا قدم کہاں رکھتا ہے؟ مدن کے اپنے اندر ایک گھن گرج سی ہو رہی تھی اور اسے اپنا آپ یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے بجلی کا کھمبا ہے جسے کان لگانے سے اسے اندر کی سنسناہٹ سنائی دے جائے گی۔ (بیدی: اپنے دکھ مجھے دے دو)

مدن کی شادی کی پہلی رات ہے، وہ حجلۂ عروسی میں ایک قدم رکھ کر ٹھٹکا کھڑا ہے۔ اس منظر کا بیان انتہائی اعلیٰ درجے کا ہے، اس میں کوئی کلام نہیں۔ لیکن اس بیان میں چاند کو سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا کیوں کہا گیا ہے؟ ''خون'' اور ''راستہ'' کی جنسی معنویت پر غور کیجیے۔ پھر مدن خود کو بجلی کے سنسناتے ہوئے کھمبے کی طرح محسوس کر رہا ہے۔ اس پیکر کی بھی جنسی اشاریت ملحوظ رکھیے۔ یہ چیزیں بیان کی قوت میں اضافہ کرتی ہیں۔ لیکن یہ چاند جو اس منظر میں ہے، مدن نے دیکھا ہے کہ بیدی نے؟ اور بدن کے سنسناہٹ بھرے بدن کو ہم اپنی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں یا بیدی کی آنکھ سے؟ اگر سہاگ رات کی چاندنی نہ ہوتی تو کیا اس وقت بھی بیدی چاند کے بارے میں لکھتے کہ وہ سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راہ بتانے والا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لہٰذا یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ چاندنی بیدی نے بنائی ہے۔ وہ چاند جو مدن کا اگلا قدم اٹھنے کے انتظار میں ہے نہ واقعی ہے نہ استعاراتی۔ وہ بیدی کا کھلونا ہے۔ بجلی کے سنسناتے ہوئے کھمبے کا سا بدن بھی اس وقت نہ ہوتا جب سہاگ رات کے بجائے مثلاً امتحان کے پہلے پرچے یا نوکری کے انٹرویو کے وقت کا ذکر ہوتا۔ یہ سب تفصیلات اعلیٰ پائے کی ہیں، خوبصورت ہیں، حسکال ہیں لیکن ان کا واقعے سے کوئی تعلق نہیں، یہ واقعے پر طاری کی گئی ہیں، کیونکہ راوی نے افسانہ نگاری شروع کر دی ہے۔ لہٰذا کیا ہوا؟ کیا دیکھا؟ اہم نہیں ہے، بلکہ کس پر ہوا؟ کس نے دیکھا؟ اہم ہے اور ان دونوں سے زیادہ اہم ہے: کس نے بیان کیا؟ غیر روایتی افسانے میں لاشخصیت کا پتہ نہیں۔ وہ لاشخصیت جو شکوہ پیئر کی زندگی کا آدرش تھی۔

بیدی کے علی الرغم، نیا افسانہ نگار بہرحال قدیمی بیانیہ کو اپنانا چاہتا ہے۔ لیکن جب وہ واقعیت نگاری کی

ٹوپی پہن کر اس بزم میں آتا ہے تو اس کی پگڑی اچھلتی نظر آتی ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

(۲) ننھے ننھے پتھر جب پرسکون پانی پر گرے تو پہلے کائی پھٹی، پھر دھوپ اندر گئی۔ پھر برف پگھلی۔ پانی میں ہل چل ہوئی۔ لہریں اٹھیں اور صدیوں کی جمی کائی بہہ کر دور چلی گئی۔ تہہ میں سوئی ہوئی مچھلیاں ان پتھروں کی طرف لپکیں۔ ایک دنیا کا طلسم ٹوٹا۔ ایک دنیا کی آنکھ کھلی۔ پتھر برستے رہے، ہنگامہ جوان رہا۔ لہریں زندگی کی علامت بن کر آگے بڑھتی رہیں۔ (شفق: کانچ کا بازی گر)

تحریر ادبی درجے اور رتبے کے اعتبار سے بیدی سے کچھ ہی کم ہے۔ لیکن یہاں کردار تو ہے نہیں۔ پھر یہ کس کے ادراکات بیان کیے جارہے ہیں؟ اور mental events (ذہنی کوائف) کو ادراک کا درجہ کیوں دیا جارہا ہے؟ بظاہر یہ ادراک اس مرکزی کردار کے ہیں، جس نے خود کو "میں" کے نام سے متعارف کیا ہے۔ لیکن ہو گا۔ مدن کی سہاگ رات تو پھر بھی ایک دلچسپ یا کم سے کم ایک گدگدی پیدا کرنے والا titillating موقعہ تھی، لیکن یہاں کس صورتِ حال کا اظہار کیا جارہا ہے؟ ظاہر ہے کہ کردار کو منہا کر دیا گیا ہے، لیکن کردار نگاری سے ابھی نجات نہیں ملی ہے۔ جو تاثرات بیان کیے جارہے ہیں وہ افسانہ نگار کے ہیں، کسی راوی کے نہیں۔ افسانہ نگار نے اپنے خیالات کو "میں" کے ذریعہ ادا کیا ہے، لیکن "میں" تو کوئی شخص نہیں ہوتا، جب تک کامیو کے The Fall کے مرکزی کردار کی طرح وہ ہم کو اپنے بارے میں براہِ راست نہ بتائے۔ یہاں جو "میں" ہے وہ کردار نہیں ہے، کردار کو بھوت ہے جس کی نقاب افسانہ نگار نے اوڑھ لی ہے۔ اگر باقاعدہ کردار ہوتا تو ہم اس سے سوال جواب کرتے۔ موجودہ صورت میں ہمارے پاس کردار نہیں ہے، لیکن راوی بھی نہیں ہے، صرف افسانہ نگار ہے۔ پھر بیانیہ کی قدیم روایت کے خدوخال کیوں کر نمایاں ہوں؟ اب ایک اور اقتباس دیکھتے ہیں:

(۳) ہر چیز تھم گئی ہے۔ چوراہے پر سے گزرتی بسیں، گاڑیاں، راہ گیر، سب وقت کے فرسودہ فریم میں تصویر کے مانند ساکت ہو گئے ہیں۔ صرف شام اتر رہی ہے، دھیرے دھیرے گلی کوچوں میں، عمارتوں پر، ٹیلی گراف کے تاروں پر، اپنے گھروں کو رواں ہوتے انسانوں کے جم غفیر پر۔ (انور خاں: شام رنگ)

سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ شام بیدی صاحب کی اس شام سے ملتی جلتی ہے جب سورج کی ٹکیہ بہت لال تھی۔ یہ شام بھی زور اور عبرت کے مرتبے میں بیدی سے کچھ ہی کم ہے، لیکن بیدی کی شام ان کرداروں کے ادراک میں تھی جن سے ہم فوراً ہی دوچار ہوتے ہیں۔ یہاں پھر وہی "میں" ہے جس میں کوئی کرداری صفت نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ دونوں افسانہ نگاروں کی بدیعیات ایک سی ہے۔ بیدی کے یہاں وہ کامیاب اس لیے ہے

کہ وہ قدیم روایت کے بیانیہ کے برخلاف کردار نگاری کر رہے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس طرح کی منظر کشی جس میں افسانہ نگار اپنے کرداروں کی تقدیر کا فیصلہ مقدمہ شروع ہونے کے پہلے کر دیتا ہے، واقعیت کے نام پر بے ایمانی ہے، لیکن وہ بے ایمانی اپنی شعریات کی حدود میں ہے۔ انور خاں کردار نگاری سے منحرف ہیں، لیکن ادراکات وہ بیان کر رہے ہیں جو راوی کے نہیں بلکہ کردار کے حوالے سے خود ان کے ہیں۔ یہی انور خاں جب سیدھی سادی تمثیل Allegory لکھتے ہیں۔ مثلاً ''فن کاری'' تو غیر معمولی طور پر کامیاب ہوتے ہیں:

(۴) جب منشی نے چائے کے داموں میں اضافہ کر دیا
تو بھارت ہندو ہوٹل میں مختلف میزوں پر بیٹھنے والے بے روز
گار نوجوانوں میں برہمی پھیل گئی ۔ ملک کی اقتصادیات
سیاسیات اور سماجیات پر طویل بحث کرنے کے بعد وہ اس نتیجے
پر پہنچے کہ انھیں احتجاج کرنا چاہیے۔ انھوں نے نُکّڑ والے سے
اخبار منگوا کر اس شام منعقد ہونے والے پروگراموں کی
تفصیلات دیکھیں اور ایک پروگرام جس میں شہر کے تمام سربراہ
اور معزز لوگوں کی آمد متوقع تھی چن لیا۔ (انور خان: فن کاری)

تمثیل ابھی قائم نہیں ہوئی ہے، لیکن ہلکے ہلکے اشارے موجود ہیں۔ یہ آغاز بلراج کومل کے افسانے ''کنواں'' کی یاد دلاتا ہے: لیکن اگر وہ افسانہ یاد نہ بھی آئے تو بھارت ہندو ہوٹل، بے روزگار نوجوانوں کی بحث، اخبار میں پروگراموں کا کالم دیکھ کر احتجاج کی جگہ منتخب کرنا، ان سب سے ہمیں اندازہ ہو جاتا ہے کہ معاملہ وہ نہیں ہے جو بظاہر نظر آتا ہے۔ ان تفصیلات کی خود کچھ اہمیت نہیں ہے بلکہ جس ترتیب سے وہ یکجا کی گئی ہیں، وہ اہم ہے۔

چونکہ بیانیہ کی قدیم روایت واقعے کی کثرت کا تقاضا کرتی ہے اور کردار کو واقعے کو فاعل ٹھہراتی ہے، لہٰذا اس کے سامنے دو مسائل ہیں۔ اول یہ کہ واقعات کو کس طرح پیش کیا جائے، اور دوئم یہ کہ جب کردار کی داخلی زندگی نہ بیان ہو تو اس کے خیالات (اگر کوئی ہیں) کس طرح بیان کیے جائیں؟ پہلے سوال کا جواب تو آسان ہے۔ بیانیہ کی کوئی بھی ترکیب کارگر ہو سکتی ہے، تمثیل کی مثال سامنے ہے۔ مسئلہ افسانے کے ابہام یا اشکال، یا علامتوں سے افسانہ نگار کے شغف کا نہیں ہے۔ علامت تو کسی بھی طرح کے افسانے میں ہو سکتی ہے، اور آج کل کے زیادہ تر افسانوں میں علامت ہے بھی نہیں۔ مسئلہ دراصل یہ ہے کہ افسانہ یعنی بیانیہ کس طرح وجود میں آئے؟ واقعات کس طرح درج کیے جائیں اور کس طرح کے واقعات ہوں؟ ان مسائل پر میں تھوڑا بہت اظہار خیال کر چکا ہوں۔ ایک بات میں نے کئی بار کہی ہے کہ افسانہ نگار کو قاری پر غیر معمولی اختیار حاصل ہوتا ہے۔ وضعیاتی Structuralist نقاد تو ہر افسانے کو categories relationsips میں بانٹ کر چھٹی کر دیتا ہے۔ میں نے وضعیاتی اور بعد وضعیاتی تنقید سے تھوڑا بہت سیکھا ضرور ہے۔ لیکن مجھے اس بات کا احساس ہے کہ محض relations اور توازن کے اقسام بیان کر دینے سے واقعے کی واقعاتی قدر کا تعین نہیں ہو سکتا۔ یہ بات غور کرنے کی ہے کہ آخر افسانہ آزاد وجود رکھتا ہے یا نہیں؟ بعض نقادوں نے تو یہاں تک کہا ہے کہ افسانے میں

لسانی سطح کے علاوہ ایک semiotic یعنی نشانیاتی سطح بھی ہوتی ہے، اور وہ لسانی سطح کے ماثل ہوتی ہے۔ فرض کیجیے ہم وہاں تک نہ جائیں اور یہ کہیں کہ افسانے کے لیے دو باتیں ضروری ہیں، ایک تو واقعہ، اور دوسری اس واقعے کو بیان کرنے والا۔ بیان کرنے والے کے بغیر واقعہ بے معنی ہے اور واقعے کے بغیر بیان کرنے والا ہو ہی نہیں سکتا۔ تو پھر ان دونوں میں وہ رشتہ کیا ہے، جس کی بنا پر ہم اسے افسانے کی سطح پر قبول کرتے ہیں؟

ظاہر ہے کہ یہ رشتہ اس بات میں مضمر ہے کہ بیان کرنے والے نے واقعے کو بیان کرنے کے لائق سمجھا۔ لیکن کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ بیان کرنے والے نے واقعے میں کوئی خاص معنی دیکھے؟ یا کہیں ایسا تو نہیں کہ بیان کرنے کے بعد اس میں معنی پیدا ہو جاتے ہوں؟ لیے کچھ؟ اگر شرح حیات Hermeneutics کے نئے نظریات کی روشنی میں دیکھیں تو گیڈمر Gadamar کی طرح یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جب کوئی تخلیقی وجود میں آ گئی تو اس کے معنی بھی ہوں گے، کیونکہ تخلیق کی فطرت ہی یہی ہے کہ وہ بامعنی ہو۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیان کرنے والا معنی کی غرض سے واقعہ نہیں بیان کرتا۔ بلکہ وہ اس کو بیان کرنے کے لائق اس لیے سمجھتا ہے کہ اس میں خود اس کے لیے معنی ہیں اور وہ س کے ذہن میں بطور واقعے کے قائم ہے۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ وہ اس کو قاری کے بھی ذہن میں بطور واقعے کے قائم کر دے۔ یعنی بیان کرنے والے کو ایک شارح درکار ہوتا ہے جو بیان کی ہوئی چیز کی شرح واقعے کے طور پر کر سکے۔ لہٰذا واقعہ اور اس کو بیان کرنے والا مل کر ایک تیسرا رشتہ خلق کرتے ہیں جو شارح کا ہوتا ہے۔ یہ مسئلہ ابلاغ کا نہیں بلکہ بیانیہ کے اختیار کو کامیابی سے استعمال کرنے کا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ افسانہ نگار جو بھی کہا جاتا ہے، شارح اس کو مان لیتا ہے۔ پھر افسانہ نگار شارح سے یہ کیوں نہیں منوالیتا کہ میں نے افسانہ لکھا ہے، جغرافیہ کی کتاب نہیں؟ روایتی بیانیہ وہ کیا کام کرتا ہے جس کی بنا پر ہم اس کو افسانہ یعنی Fiction مان لیتے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو سرگرم عمل دکھاتا ہے، یہاں تک کہ ان کا سوچنا بھی عمل ہوتا ہے۔ یعنی ان کا سوچنا گفتگو کا عمل Speech act ہوتا ہے نئے افسانے میں واقعہ کثرت سے ہے، لیکن عمل بہت کم ہے۔ اس میں مکالمہ بھی سوچ کی شکل میں نظر آتا ہے، گویا کہ سوچ کو مکالمہ کا رنگ دیا جائے۔ یہاں چند مثالیں دیکھیے:

> کوکب دل سے اپنے باتیں کرتا ہے کہ اے کوکب کاش کے عمرو
> مجھ کو اس حال زار میں نہ دیکھتا عمرو بیٹھنے والا دربار صاحب قراں
> کا ہے جس وقت عمرو اس بارگاہ آسماں جاہ میں جا کر بیٹھے گا اس
> دربار میں جوانان صف شکن تیغ زن جلوہ فرما رہے ہیں فرزندان
> صاحب قراں صاحب شوکت و شان جس امر کا ارادہ کرتے
> ہیں بدون فتح قدم نہیں ہٹاتے اسد نامدار نے کیا کیا جفا اٹھائی
> سات برس گنبد نور میں قید رہا چاہئے حوصلہ پست ہوتا کہ ملک
> ساحران میں ہمارا قدم نہ جمے گا افرسیاب ہمارے قتل کیے قتل نہ
> ہو سکے گا حوصلے میں کمی مزاج میں برہمی ہوتی ہوشربا کو چھوڑ کر

چلے جاتے جفا اٹھاتے سے اور حوصلہ بڑھا آج تک کھیت سے
پاؤں نہ ہٹایا اے کوکب سب کی نگاہوں سے گر جاؤ گے بجھ
جائیں گے کہ صرف جادوگر ہے جنہر جرأت سے نابلد ہے اپنے
مقام پر ہنسیں گے مردان عالم طعن کریں گے یا تو ناممکن ہے کہ
اتنا بڑا معرکہ عظیم مشہود و معروف نہ ہو پس اے کوکب واپس
ہونا روگردانی اس مقدمے سے سراسر نامردی ہے عمرو نے دیکھا
جب چکے مارے جاچکے اور کوکب زخموں میں چور ہو چکا شمشیر
زنی کی بھی طاقت نہ رہی بیچ میں سے تلواروں کے نکل کر الگ
کھڑا ہوا سائے سے ابر کے ہٹ آیا۔ عمرو حیران ہے کہ یہ کیا
معرکہ گزرا کوکب کے جی چھوٹ گئے۔ اے عمرو بزرگوں کا
جو قول ہے سخن شنیدن بیخ دولت کوکب نے اس کے خلاف کیا ہم
نے کہا تھا کہ تامل کرو ہم عیاری کر کے ماہیان کو ماریں گے اس
وقت جوش جرأت میں ہمارا کہنا نہ مانا آخر مجبور ہو کر پلٹ گیا
صاحب غیرت ہے ایسا نہ ہو اپنی جان دے اب کہاں جا کر
تلاش کروں۔ (طلسم ہوشربا، جلد ہفتم، از احمد حسین قمر، ص ۳۶
تا ۳۷)

یہ داستان گوئی کا بہترین نمونہ نہیں ہے، لیکن نمائندہ نمونہ ضرور ہے۔ خیال کو تقریر کی شکل میں دکھانے کے پیچھے یہ قدیم نظریہ ہے کہ خیال دراصل خاموش تقریر ہوتا ہے اور خود تقریر دراصل بولی ہوئی تحریر ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ داستان گو صرف وہی واقعات بیان کر سکتا ہے جن کا دیکھنا ممکن ہو۔ دل میں گزارنے والے خیال کو کوئی نہیں دیکھ سکتا، لہٰذا داستان میں خیال کو گفتگو کی شکل میں پیش کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے پرانی داستانوں اور رزمیوں میں کرداروں کے خیالات بھی ایسی زبان میں بیان کیے جاتے ہیں جو دراصل تحریری زبان ہوتی ہے۔ تحریر اور تقریر کے بارے میں یہ نظریہ اب بالکل غلط ثابت ہو چکا ہے۔ لیکن آپ کو صحیح نظریہ لینا ہے یا کامیاب افسانہ نگاری کرنی ہے؟ افسانہ نگار جب داستانی شعریات قبول کر رہا ہے تو اس کے لیے تو وہی نظریہ درست ہو گا جو اس شعریات سے برآمد ہو۔ اس اقتباس میں مندرجہ ذیل باتیں لائق توجہ ہیں:

(۱) تقریر یعنی Speech act کی زبان، آہنگ اور لہجہ۔

(۲) حال، ماضی، مستقبل کی یک جائی (عمرو۔۔۔۔کا ہے۔۔۔۔بیٹھے گا۔۔۔۔جلوہ فرما رہے ہیں۔ ارادہ کرتے ہیں۔۔۔۔قدم نہیں ہٹاتے)۔

(۳) ماضی کا بطور حال کے استحضار (کیا کیا جفا اٹھائی۔۔۔۔قید رہا۔۔۔۔چاہیے تھا حوصلہ پست ہوتا ۔۔۔۔نہ جھکا۔۔۔۔چلے جاتے۔۔۔۔اور حوصلہ بڑھا)

(۴) مستقبل اور حال کا ادغام (گر جاؤ گے ---- نابلد ہے ---- مشہور و معروف نہ ہو ----- نامردی ہے)۔

(۵) دو تقریروں کے بیچ میں بیان (عمرو نے دیکھا)

(۶) ماضی کا بطور حال کے بیان (عمرو نے دیکھا ---- مارے جا چکے ---- چور ہو چکا)۔

(۷) ماضی کا فلیش بیک (Flash back)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ محض خیال بطور تقریر نہیں ہے، بلکہ تقریر کے اندر بھی ماضی، حال اور مستقبل کے واقعات کا عمل جاری رہتا ہے۔ یہ بظاہر سادہ سی تحریر بہت پیچیدہ اور حرکت سے بھرپور ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ہمارے افسانہ نگار کو چاہیے کہ وہ داستانی زبان استعمال کرے۔ ہمارے شعرا کو جب میر کی نقل سوجھتی ہے تو "آؤ ہو" "جاؤ ہو" "چمن کے بیچ" لکھ کر خوش ہو لیتے ہیں کہ ہم نے حق ادا کر دیا۔ اور نثر نگاروں کو جب داستانی رنگ اپنانا ہوتا ہے تو ہو "صاحبو، قصہ کچھ یوں ہے" "اے سرو نیک نہاد" وغیرہ قسم کے فقرے لکھ لکھا کر سمجھتے ہیں کہ ہم نے "بوستان خیال" دوبارہ لکھ دی۔ جی نہیں، میں تو ان ترکیبوں کو اپنانے کی سفارش کر رہا ہوں جن میں سے بعض کو ہم نے مندرجہ بالا عبارت میں دیکھا۔ بیانیہ کی ایسی بہت سی ترکیبیں قرۃ العین حیدر نے استعمال کی ہیں اور بڑی خوبی کے ساتھ۔ انھوں نے داستان گویوں کی اس ترکیب کو سمجھ لیا ہے کہ افسانہ حرکت سے عبارت ہے، اور حرکت کا راز زمانے کی یک وقتی (Simultaneity) میں ہے۔ م۔ ق۔ خاں لکھتے ہیں۔

> وہ جگہ دیوتاؤں اور دیویوں سے بھر گئی۔ ان کے ہمراہ اگر رشی منی تھے تو بھوت اور اسور بھی تھے، برہما عجیب وحشیانہ ڈھنگ سے جھانجھ پیٹ رہے تھے۔ وشنو ڈھول بجا رہے تھے۔ سرسوتی وینا کے تاروں کو چھیڑ رہی تھی اور اندر مرلی کی تان اڑا رہے تھے اور بھوت اسور بدمست ہو کر محو رقص تھے، نٹ راج کی جٹا طوفان کی زد میں آئے درختوں کی طرح دیوانہ وار جھوم رہی تھی۔

یہاں افسانہ نگار کو علامتیں جمع کرنے کا اتنا شوق ہے کہ انھیں عبارت بنانے کی فرصت نہیں۔ اسی ٹکڑے کو احمد حسین قمر کی طرح ماضی، حال اور مستقبل کے ادغام کے ساتھ لکھتے تو فرق معلوم ہو جائے۔ مظہر الزماں خاں کی عبارت میں زیادہ تناؤ ہے، اگر حرکت بڑھ جائے تو ان کے امکانات اور روشن ہوں۔

نئے افسانہ نگار نے پریم چندی افسانے کو مسترد کر کے ادب کی ایک اہم خدمت انجام دی ہے۔ اس نے بڑی قربانیاں دے کر یہ سبق سیکھا ہے کہ کردار محض ایک کھونٹی ہے جس پر کسی بھی قسم کا لباس ٹانگا جا سکتا ہے۔ لیکن پریم چندی افسانے سے اس کو ابھی پوری طرح گلو خلاصی نہیں ملی ہے۔ دوسری طرف اسے نثری نظم کا خطرہ ہے۔ نثر کا ہفت خواں طے نہ کر سکنے کے باعث اس کا قافلہ نثری نظم کے نخلستان میں ٹھہرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ نثری نظم میں آسانی یہ ہے کہ بات کم لفظوں میں کہہ دی جاتی ہے۔ لیکن افسانہ لفاظی مانگتا ہے۔ پروست (Marcel Proust) نے اس بظاہر سادہ سی بات کو لکھتے لکھتے میں برس لگا دیے۔ لیکن ہمارے افسانہ نگاروں کو مایوس

ہونے کی ضرورت نہیں۔ افسانے کا میدان بہت وسیع ہے۔ جو لوگ افسانے میں "کہانی کی واپسی" جیسا بے معنی اور حقیقت سے عاری جملہ گھڑ کر خوش ہو رہے ہیں، انھیں ابھی بہت کچھ افسوس کرنا ہے۔ افسانہ اب ہمیشہ کے لیے دو اور دو چار قسم کی کردار نگاری سے آزاد ہو چکا ہے۔ نئے افسانہ نگار نے یہ بہت بڑی منزل سر کر لی ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو اب ایسے افسانے لکھنا ہیں جن میں واقعہ پوری انسانی دلچسپی کے ساتھ رونما ہو اور جس کے کردار محض "میں"، "وہ"، "لنگڑا آدمی"، "الف"، "اجنبی" وغیرہ ناموں سے نہ پکارے جائیں۔ رہی علامت اور تجرید، تو اس کا استعمال حسب توفیق سب ہی کریں گے۔ اُردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، اُردو افسانے میں مزدور کی پیش کش، اُردو افسانے میں عورت کی پیش کش، اُردو افسانے میں نفسیات، اُردو افسانے میں فلسفہ، یہ سب تو ہو چکا ہے۔ اب ذرا واقعہ بیان ہو جائے۔

بیان و بیانیہ کی آویزش

پروفیسر صغیر افراہیم

فنِ قصہ گوئی کے تشکیلی عناصر میں بیانیہ کو اوّلیت حاصل ہے۔ بیانیہ کے بغیر کسی قصے کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا ہے۔ مگر قصہ کا بیانیہ عام سے مختلف ہوا کرتا ہے۔ عام بیان میں صرف ترسیل کو مرکزیت حاصل رہتی ہے جبکہ قصہ کا بیانیہ طریقۂ اظہار پر مرتکز رہتا ہے۔ افسانہ یوں تو فنِ قصہ گوئی کی مکمل اکائی کا محض ایک جزو ہے لیکن وقت کے بہاؤ کے ساتھ اب افسانہ خود مکتفی ادبی صنف بن چکا ہے جس کا اپنا طریقۂ اظہار ہے، اپنے فنی تقاضے ہیں اور منفی اوصاف ہیں۔

ماضی کے دریچوں سے جھانک کر دیکھیں تو اندازہ ہوگا کہ بیانیہ کے تصورات اور اس کی تعبیرات میں بڑی تبدیلیاں آئی ہیں۔ مثلاً داستانوں کا بیانیہ، حقیقت پسند فکشن کے بیانیہ سے یکسر مختلف تھا۔ داستان کے راوی کی کوشش یہ ہوتی تھی کہ وہ قصہ کو جاری رکھے، اور ہر موڑ پر اپنی قوتِ اختراع سے کام لے کر قصے میں سامعین کی دلچسپی ختم نہ ہونے دے۔ موقع محل کے اعتبار سے کہانی کو اس طرح مختصر کرے یا طول دے کہ سننے والے پر بار خاطر نہ ہو، سامع محظوظ تو ہو مگر کہانی کی ساخت اُس کو ذہنی کشمکش و پیچ میں جکڑا رکھے۔

ناول کے وجود میں آنے کے بعد، داستان کا بیانیہ پس پشت چلا گیا۔ ناول میں یہ اہتمام کیا گیا کہ واقعات محیر العقل نہ ہوں بلکہ روزمرہ کی زندگی سے متعلق ہوں اور اُن میں ممکن حد تک ایک ربط اور ترتیب ہو۔ کردار اگر غیر معمولی بھی ہوں تو مافوق الفطرت نہ معلوم ہوں اور کہانی ایسی زبان میں بیان کی جائے جو عام زبان سے بہت دور نہ ہو۔

بیسویں صدی میں اصلاح پسندی، رومانیت اور سماجی اور حقیقت نگاری کے ساتھ بیانیہ کی نوعیت میں تبدیلی آنا ناگزیر تھا۔ ادب کے مارکسی تصور کی گرفت کمزور ہوئی تو افسانہ میں بیانیہ تہہ دار ہوتا چلا گیا، اور جب جدیدیت کے رجحان نے انفرادی وجود اور داخلیت کو تخلیق کا مرکزی احساس بنا کر، پلاٹ اور کردار کے بغیر افسانے لکھوائے تو پلاٹ کے بجائے شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال افسانے کا مخصوص پیرایۂ اظہار بنا، اور بہت جلد علامتی، استعاراتی، تمثیلی اور تجریدی افسانے اُس عہد کا نشانِ امتیاز بن گئے۔ نفسیاتی اور انسانی تصور وقت اور فلسفۂ وجودیت پر بھی خاصی توجہ دی گئی۔ یہ خیال درست نہیں ہے کہ تجریدی افسانے میں بیانیہ ہوتا ہی نہیں۔ دراصل لفظ بیانیہ محض واقعات کی منطقی ترتیب سے عبارت نہیں ہے اور بیانیہ Story line کا دوسرا نام بھی نہیں ہے۔

جب یہ تسلیم کرلیا گیا کہ افسانوی ادب میں بیانیہ ایک لازمی عنصر ہے تو تجسس بڑھتا ہے کہ آخر یہ بیانیہ ہے کیا؟ اس بیان اور بیان میں کیا فرق ہے؟ کیا ہر بیانیہ بیان بھی ہے؟ اور کیا ہر بیان بیانیہ بھی ہے؟ غور کیا تو احساس ہوا کہ بیان کو تو ہم Statement کے معنی میں لے سکتے ہیں مگر بیانیہ Statement نہیں ہے۔

Narration ہے یعنی بیانیہ میں تو بیان موجود رہتا ہے مگر بیان میں بیانیہ کی موجودگی کا امکان شاذ ہی ہوتا ہے کیونکہ بیان میں بیان کنندہ کا موجود رہنا ضروری نہیں ہے۔ جیسا کہ صحافتی بیان میں نظر آتا ہے، اور اگر بیان کنندہ (راوی) ہے بھی تو وہ چھپا ہوا ہے۔ اُس کا سامنے آنا ضروری نہیں ہے مگر بیانیہ میں بیان کنندہ کی موجودگی ضروری ہے جیسا کہ بالعموم افسانوں اور ناولوں میں ہوا کرتا ہے۔

جدید افسانوں میں بیانیہ میں گم شدگی کا ذکر ہوتا ہے مگر خود گم شدگی کا ذکر کرنے والے بھی اس گم شدگی سے اصل مطلب سے شاید واقف نہیں ہیں۔ غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ جدید افسانوں میں بیان تو موجود تھا مگر بیان کنندہ بڑی حد تک غائب تھا اور یہی غیاب بیان کو بیانیہ بننے سے روکتا ہے۔ اس لیے جدید افسانوں میں بیانیہ (Narration) کے غائب ہونے کی بات کی جاتی ہے مگر حیرت اس بات کی ہوتی ہے کہ جدید افسانوں کے نقسمین نے بیانیہ کی گم شدگی کے بعد جدید افسانوں میں پائے جانے والے اصل عنصر کی تلاش نہیں کی کیونکہ اگر بیانیہ غائب ہوا تو کے صرف بیان (Statement) موجود ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب بھی نفی میں ہے کیوں کہ جدید ادیبوں نے ترقی پسند افسانوں پر جو اعتراضات کیے، اُس کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ ترقی پسند افسانوں میں (منٹو، بیدی اور کسی حد تک کرشن چندر کو چھوڑ کر) جو بیانیہ ہے وہ سپاٹ ہے۔ اب اس سپاٹ بیانیہ میں بیان کنندہ خواہ کتنا ہی تفاعل کیوں نہ ظاہر کرے مگر جب اس کا بیان سپاٹ ہے بیان، بیانیہ نہیں ہے صرف بیان یعنی Statement ہے۔

ترقی پسند افسانوں میں موجود بیان (Statement) کے سپاٹ پن کو رد کرنے کے لیے اور بیان کو تہ گر بنانے کے لیے جدید ادیبوں نے بلاغت کے مختلف پیرائے اختیار کیے جن میں تلمیح، پیکر، تشبیہ، استعارہ اور علامت وغیرہ کو اختصاص اور بالادستی حاصل تھی مگر خاطر نشان رہے کہ مذکورہ بالا تمام صنعتوں کا استعمال بیان کے تر فع (Dimensions) کی ایک شعوری کوشش ہے۔ یہاں سوال یہ اُٹھتا ہے کہ صنعت گری یعنی (Craftmanship Creation) کا تخلیق سے کیا تعلق ہے۔ یہ ایک الگ امر ہے جس پر مختصراً اتنا کہا جا سکتا ہے کہ صنعت گری تخلیق کے عناصر میں تو داخل ہے مگر فی نفسہ صنعت گری تخلیق نہیں ہے۔ اسے بازی گری کی صف میں رکھا جا سکتا ہے۔ حالاں کہ خود بازی گری میں بھی جو محنت، ریاضت اور فنی استغراق مطلوب ہے وہ بازی گری کو بھی تخلیق کے مدارج تک پہنچا سکتا ہے مگر اپنے آپ میں بازی گری بھی تخلیق نہیں ہے۔

جدید افسانوں میں صنعت گری پر جو زور دیا گیا وہ اُسے ادب برائے ادب سے زیادہ ادب برائے بازی گری کے خانے میں رکھنے کا متقاضی ہے اور دلچسپ امر یہ ہے کہ خود جدید ادیبوں کا ترقی پسند ادیبوں پر جو اعتراض رہا وہ اُن کے اسی میکانکی عمل پر رہا جس کے سبب بقول جدید ناقدین ایسے سپاٹ بیانیہ کو اعتبار حاصل ہوا جس میں بیان کے عناصر زیادہ موجود تھے گویا صنعت گری کا عمل ترقی پسند افسانوں میں بھی موجود ہے اور جدید افسانوں میں بھی۔ ترقی پسند افسانوں میں یہ صنعت قصہ، پلاٹ، کردار، ماحول، فضا، کلائمکس اور پیغام وغیرہ کو احاطہ کرتی ہے جب کہ جدید افسانوں میں یہ اظہار، بیان کنندہ کے اشاراتی، تجسیمی، تمثیلی، استعاراتی اور علامتی اظہار کا مظہر ہے۔ ترقی پسند افسانے میں صرف افسانے کی صنعت کی شرائط کی پابندی مقصود بالذات بھی گئی تھی اور جدید افسانے میں مجموعی طور پر ادبی شرائط پیش نظر رکھی گئیں مگر جو چیز اظہار یا بیان کو تخلیق بناتی ہے وہ ایک طرح سے

دونوں کے یہاں مفقود تھی۔ اسی لیے 1970ء کے بعد والوں نے 1970ء سے پہلے کے جدید بیان کو خیرآباد کہتے ہوئے افسانے کے تخلیقی بیانیہ پر نگاہ مرکوز کی۔ حالانکہ اسی درمیان کچھ افسانہ نگار، افسانے کی دنیا میں اس طرح داخل ہوئے کہ بیان اور صراحت کی بندشیں ٹوٹنے لگیں۔ انھوں نے محسوس کیا کہ اگر کل افسانے میں انفرادیت انوکھے پن کی تلاش تھی تو آج زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کرنی ہوگی کیونکہ زندگی اور فن دونوں میں نمایاں فرق آچکا ہے اور یہ فرق فکشن کے اسالیب میں بھی منعکس ہو کر رہے گا۔

1970ء کے بعد کے اُردو افسانے کے تقابل پر گفتگو کرنے سے پہلے اس امر کی طرف نشاندہی ضروری ہے کہ گزشتہ اسطور میں بیانیہ کے سلسلے میں اصل صورتِ حال کو سمجھنے کی کوشش نے اظہار کے تین رُخ نمایاں کیے:

۱۔ بیان

۲۔ بیانیہ

۳۔ صراحت

اظہار کے مذکورہ بالا تینوں پہلوؤں میں پہلے اور تیسرے یعنی بیان اور صراحت کا تخلیقی نثر میں کتنا عمل دخل ہے غالباً یہ معاملہ بہت وضاحت طلب نہیں ہے۔ ترقی پسند ہوں یا جدید، دونوں رُجحانات کے کسی بھی موقر ناقد نے ہنوز بیان اور صراحت کو تخلیقی نثر کے اوصاف میں شمار نہیں کیا ہے۔ ان کا بنیادی تعلق غیر تخلیقی یعنی تنقیدی یا توضیحی نثر سے ہے، جس کے نمونے تنقیدی تحریروں کے علاوہ مضامین کی دیگر قسموں میں ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں۔

1970ء کے بعد والوں نے اُردو افسانے کو بیان اور صراحت کی قید سے نجات دلائی ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر بھرپور توجہ دی ہے اور کسی دباؤ میں آکر یا کسی مصلحت کے پیشِ نظر فن پارے تخلیق نہیں کیے ہیں بلکہ رائج رویوں سے کسبِ فیض کرتے ہوئے کثیر الجہتی بیانیہ خلق کیا ہے جس سے اُردو افسانہ کے وقار کو اور بھی اعتبار حاصل ہوا ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ہے کہ 72-1970ء تک اُردو افسانہ بیان اور صراحت کا قیدی رہا۔ نئی نسل نے کہانی کو اُس کی مانوس ہیئت میں واپس لانے کی کوشش کی۔ ہمارے اس عہد ورمیں ابہام اور تجرید سے مکمل گریز تو نہیں ہے لیکن کہانی کا مرکز ومحور انسان کے وہ تجربات قرار پائے جو اس کے خوابوں اور باطنی زندگی تک محدود ہیں اور جو اس کا رشتہ سماج اور عام زندگی سے جوڑتے ہیں۔

دراصل جسے ہم بیانیہ کی واپسی کہتے ہیں وہ شعوری یا لاشعوری طور پر مصنف کی اُس خواہش کا اظہار ہے کہ اُس کی بات قاری تک پہنچے اور شاید اس امر کا اعتراف بھی ہے کہ مصنف معاشرے کا ایک حصہ ہے لہٰذا وہ یا اُس کی لکھی ہوئی کہانی خود مکتفی نہیں ہے اور صرف افسانہ نہیں بلکہ داستان اور ناول یعنی مجموعی طور پر تاریخ کے بڑے بیانیہ کا ایک حصہ ہے۔ اس طرح ترسیل کے جتن کرنے کا مطلب یہ ہے کہ اپنے پیش رو علامتی اور تجریدی افسانہ نگاروں کی روش سے ہٹ کر آج کا افسانہ، افسانہ نگار، وقت، سماج اور فن کے ایک دوسرے تصور پر اصرار کر رہا ہے جس میں فرد کی ذات اور فرد کے باطنی تجربات تو اہم ہیں لیکن یہ فکشن کی کائنات کا واحد محور نہیں ہے۔

واقعہ، راوی اور بیانیہ

قاضی افضال حسین

'واقعہ' کا بیان اصطلاحاً ''بیانیہ'' کہلاتا ہے۔ سات الفاظ کا یہ غیر تنقیدی جملہ بیانیہ (Narration) کے متعلق ہزارہا صفحات پر پھیلے ہوئے تنقیدی مباحث کا محرک ہے۔

واقعہ کیا ہے یا کسے کہتے ہیں؟ اور یہ مثلاً صورت حال، منظر، کیفیت یا اُن کے متعلق قائم کیے گئے بیانات سے کس طرح مختلف ہے؟ ابھی ہم 'واقعہ' کی کوئی قابلِ قبول تعریف متعین بھی نہیں کر پاتے کہ ''بیانیہ'' کے متعلق اسی نوع کے سوال قائم ہونے لگتے ہیں یعنی بیان کیا ہے؟ یہ مکالمے، خود کلامی، وصفِ حال (Discription) یا اظہار کے دوسرے طریقوں سے کس طرح مختلف ہے؟ یا ان طریقوں سے کس طرح مختلف ہے؟ یا ان طریقوں میں سے کن کن پر حاوی ہے اور اظہار کے کون سے وسائل بیانیہ کی تعریف میں نہیں آتے؟ مزید یہ کہ بیانیہ لازماً ایک لسانی وسیلہ ہے یا اظہار کے کسی دوسرے وسیلے مثلاً موسیقی اور اعضا کی حرکت کے ساتھ ساتھ بیانیہ کے اور بھی غیر لسانی وسائل ہیں؟ یہ اور اس طرح کے بے شمار سوالات ہیں، جن کے جواب کی جستجو میں سارا علمی ذخیرہ مرتب ہوا ہے، جس نے ایک باقاعدہ شعبۂ علم ''بیانات'' (Narratology) کی شکل اختیار کر لی ہے۔

اس پورے دفتر میں بنیادی سوال یہی ہے کہ ''واقعہ'' کیا ہے؟ تو اس مشکل سوال کا آسان سا جواب یہ ہے کہ جس عمل (حرکت) میں صورت حال تبدیل ہوتی ہو اسے 'واقعہ' کہتے ہیں اور 'صورت حال' سے مراد وہ زمانی تسلسل ہے، جس میں منظر / تنظیم یا اشیا ایک ہی شکل میں قائم رہتی ہیں۔ اس تسلسل یا ٹھہراؤ یا تنظیم میں کسی عمل کے سبب تبدیلی رونما ہوتی ہے تو اسے 'واقعہ' کہتے ہیں۔ جیسے افسانہ نگار شب و روز کے کسی خاص حصے کی کیفیت / منظر بیان کرتا ہے یا کسی مکان / گھر / باغ کی تصویر کشی کرتا ہے تو یہ صورت حال ہوگی اور جب کسی عمل کے نتیجے میں اس صورت حال میں کوئی تبدیلی نمایاں ہو تو وہ واقعہ ہوگا، مثلاً ''رات اندھیری تھی، موسلا دھار بارش ہو رہی تھی، سڑک ویران تھی اور لوگ اپنے گھروں میں سو رہے تھے'' یہ ایک صورت حال ہے کہ ''اچانک کہیں دور سے چیخ کے ساتھ رونے کی آواز ابھری'' یہ واقعہ ہے۔ اس میں صورت حال بیان کرنے والی لسانی تنظیم کو 'وصفِ حال' (Discription) اور واقعہ کے بیان کو بیانیہ (Narration) کہتے ہیں۔

اسے اگر دستور (Grammer) کی زبان میں بیان کرنا چاہیں تو یہ بالکل واضح ہے کہ صورت حال اسم و صفت سے اور واقعہ فعل (Verb) سے عبارت ہے۔ یعنی تفصیل اسم و صفت کی ہوگی تو اسے وصفِ حال (Discription)، اور جب بیان کسی فعل کا ہوگا تو اسے واقعہ کا بیان / بیانیہ کہیں گے۔ ظاہر ہے کوئی ایک جملہ صرف اسم و صفت یا صرف فعل سے قائم نہیں ہوتا۔ مکمل جملے کی تعریف میں اسم، فعل، صفت تینوں شامل ہیں، تو ایک مکمل متن بیانیہ اور وصفِ حال کے مناسب اتصال سے ہی تعمیر ہوتا ہے۔

فعل کا بیان ہونے کے سبب واقعہ کی دوسری صفت یہ ہے کہ صورت حال کی تبدیلی میں ایک خفی یا جلی Process ہوگا۔ اس Process میں عمل کا ایک محرک اور عمل کے نتیجہ میں تبدیلی کی صورت ہوگی۔ اور ان دونوں میں لازماً سبب اور نتیجے کا تعلق ہوگا۔ یہ تعلق بیانیہ میں ظاہر بھی ہو سکتا ہے، جسے راوی بیان کرے جیسا کہ تقریباً تمام حقیقت پسند ناولوں میں ہوتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ صرف نتیجہ روشن ہو اور قاری کسی طرح کے استدلال یا عقلی Device کے ذریعے سبب کو دریافت کرے اور اگر یہ دونوں صورتیں نہ ہوں اور کسی بیانیہ میں صرف نتیجہ ظاہر ہو اور اس کا سبب خفی یا جلی سرے سے موجود ہی نہ ہو تو اسے 'واقعہ' کے بجائے 'ماجرا' کہتے ہیں۔ اردو کے ذہین ترین لفظ شناسوں میں مرزا غالب نے 'ماجرا' کو اسی مفہوم میں نظم کیا ہے:

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار
یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے

ہماری داستانوں میں جہاں کہیں ایسے نتائج کا ذکر ہے، جس میں سبب کی کوئی عقلی اساس نہیں ہوتی، داستان گو اُسے 'ماجرا' ہی کہتے ہیں۔ اس کے علی الرغم اردو کے شاید ہی کسی ناول نگار نے کسی 'واقعے' کو 'ماجرا' کہا ہو اس لیے کہ ناول میں پلاٹ یعنی واقعات کی مخصوص ترتیب کی اساس ہی ان کے درمیان سبب اور نتیجے کا تعلق ہے۔

واقعہ کی تیسری صفت یہ ہے کہ اس تبدیلی میں وقت یا زمانہ لازماً شامل رشریک (Involve) ہوتا ہے یعنی ایک صورت حال جب کسی سبب دوسری صورت حال میں تبدیل ہوتی ہے، تو یہ تبدیلی ایک زمانے (Time) میں ہی، خواہ وہ کتنا ہی مختصر کیوں نہ ہو، ممکن ہے۔ یہ تعمیم قدرے پُر خطر ہے، لیکن اب تک کوئی واقعہ بیان نہیں ہو سکا ہے، جس میں وقت کے گزرنے کا تصور موجود نہ ہو۔ ان ناولوں میں بھی، جن میں لاشعور کی کارکردگی تفتیش یا تجزیہ کا موضوع ہے، ایک لمحۂ موجود کے بطن سے، غیر مادی، غیر یک سمتی (non-linear) وقت کے مختلف سلسلے برآمد ہوتے ہیں۔

واقعہ کی چوتھی صفت یہ ہے کہ واقعہ کا تصور کردار کے بغیر قائم نہیں ہوتا، یعنی واقعہ کسی نہ کسی کو پیش آتا یا کسی پر گزرتا ہے، یہ کوئی ذی حیات ہو سکتا ہے جس میں انسان سے لے کر چرند پرند اور نباتات تک شامل ہیں یا غیر ذی حیات ہو سکتا ہے، جس میں تمام مظاہر فطرت شامل ہیں لیکن جس پر بھی واقعہ گزرے گا وہ اصطلاحاً کردار ہی کہلائے گا۔ اب ہمارے زمانے میں کردار کے تصور پر بھی بحث جاری ہے، بیانیہ کے شارحین، کردار کو مختلف ناموں سے پکارنے لگے ہیں اور ان میں ہر نام کی تعریف ایک دوسرے سے مختلف ہے۔

یہ چار شرائط واقعہ کی اصل میں شامل ہیں۔

طرز وجود (Onlology) کے اس مختصر سے تعارف کے بعد 'واقعہ' کے اقسام اور ان کی مناسبت سے بیانیہ کی صفات پر گفتگو آسان ہو جاتی ہے، یعنی واقعہ خارج کی مادی دنیا میں ہو سکتا ہے اور خیال و خواب یا جذبے کی غیر مادی دنیا میں بھی ممکن ہے۔ ان دونوں صورتوں میں واقعہ کی تعریف ایک ہی رہتی ہے لیکن اس کے بیان کی صفات و امتیازات بدلتے جاتے ہیں، مثلاً واقعہ اگر خارج میں ہو، جس کی صفت یہ ہے کہ حواس کے ذریعے اس کا

ادراک ہو اس لیے نتیجتاً اس کی تصدیق ہو سکے تو اس کا بیان خبر، تاریخ، سوانح، سفرنامہ یا روزنامچہ وغیرہ کہا جائے گا۔ اور اگر واقعہ نہ تو خارج میں ہو اور نہ ہی اس کی تصدیق ممکن ہو اور نہ تصدیق ضروری ہو تو اس کا بیان داستان، افسانہ یا فکشن کی دوسری شکلیں کہلائے گا۔

اس بحث کی اگلی منزل یہ ہے کہ ایک متن خود بہ خود میں نہیں آتا۔ اسے کوئی مرتب کرتا ہے یعنی کوئی شخص اظہار کے ایک معمول کو (یہاں گفتگو صرف لسانی اظہار تک محدود ہے) واقعہ کے بیان کے لیے استعمال کرتا ہے۔ زبان کا یہ استعمال بھی 'واقعہ' کی مناسبت سے دو طرح کا ہو سکتا ہے۔ ایک اس واقعہ کا بیان ہوگا، جو خارج میں ہوا اور جس کی تصدیق ممکن ہو۔ اس میں زبان کا کردار نمائندگی (representation) کا ہوگا، یعنی صحافت، تاریخ، وقائع، سوانح اور سفرنامے میں بیان کی بعض صفات کے ضمنی اختلاف کے باوجود، کامیاب بیان وہ ہوگا جو واقعہ کو بے کم و کاست صفحے پر اتار دے۔ ایسے کہ تصدیق (verification) کی صورت میں واقعہ اور بیان کے درمیان مکمل تطابق کا مشاہدہ کیا جا سکے۔ اس لیے خبر دار اور تاریخ وغیرہ میں بیان کی "معروضیت" اور verifiability کو مرکزی اہمیت دی جاتی ہے۔

جب فکشن کی مختلف شکلوں میں زبان خارجی رمادی واقعات کی نمائندگی کے بجائے واقعہ کی تشکیل کا کارنامہ انجام دیتی ہے، یعنی بیانیہ پہلے سے موجود واقعہ کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ خود واقعہ کی تشکیل کرتا ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ افسانے میں بیان کردہ واقعہ لازماً خیالی ہوگا، وہ حقیقی بھی ہو سکتا ہے، بلکہ اکثر ہوتا ہے، یعنی خارج میں اس کا معروضی وجود ہے۔ بس فکشن کے بیانیے میں وہ تصدیق کی ضرورت سے آزاد ہوتا ہے۔ اس لیے اس نوع کی تشکیلی زبان میں بیان کے وہ سارے وسائل بروئے کار لائے جاتے ہیں، جن کے استعمال سے خبر یا تاریخ کا اعتبار راستناد مجروح ہوتا ہے۔

مزید یہ کہ تشکیلی زبان میں، واقعہ کی تعبیر، بیان کرنے والے کے نقطۂ نظر اور اس کی ترجیحات سے لازماً متاثر ہوتی ہے۔ جب کہ خبر یا تاریخ کے 'بیانیہ' کی 'معروضیت' کا تقاضا ہے کہ بیان، بیان کنندہ کی ترجیحات اور اس کے ذاتی نقطۂ نظر سے ممکن حد تک آزاد ہو۔ نمائندگی کی زبان اور تشکیلی زبان کی بنیادی صفات میں اسی اختلاف کے سبب واقعہ کی نوعیت کے اعتبار سے بیان کرنے والے کا لقب یا خطاب (designation) بدلتا جاتا ہے، مثلاً خبر لکھنے والا صحافی اور تاریخ لکھنے والا مؤرخ کہا جاتا ہے۔ ان صحافیوں اور مؤرخوں کے علاوہ بھی، تمام قابلِ تصدیق واقعات بیان کرنے والے اصلاً وہی ہوتے ہیں، جو متن مرتب کرتے ہیں۔ جب کہ تصدیق کی ضرورت سے آزاد حقیقی یا خیالی واقعات مرتب کرنے والا اور متن میں واقعہ بیان کرنے والا، جو اگرچہ افسانہ نگار کی تخلیق ہوتا ہے، مگر خود افسانہ نگار نہیں ہوتا۔

متن میں واقعہ بیان کرنے والے کو اصطلاحاً راوی کہتے ہیں، یعنی ہر نوع کے بیانیے میں، ایک بیان کرنے والا لازماً ہوتا ہے، لیکن جس طرح واقعے کی نوعیت رقسم کے اعتبار سے بیانیہ کی لسانی صفات بدل جاتی ہیں، اسی طرح واقعہ کے بیان کی نوعیت بدل جانے سے 'راوی' کی صفات و کردار بدل جاتا ہے۔ نمائندگی کی زبان میں مصنف (صحافی رمؤرخ رسوانح نگار) اور 'راوی' ایک ہی شخص ہوتا ہے۔ جب کہ واقعہ کی تشکیلی زبان میں مصنف

(فکشن نگار) اور 'راوی' ایک ہی شخص نہیں ہوتا۔ افسانہ نگار واقعہ تعبیر کرتے ہوئے، واقعہ بیان کرنے والا ایک 'راوی' بھی تشکیل دیتا ہے، جو مصنف سے الگ اپنی شناخت رکھتا ہے اور بیانیہ کے اوصاف وامتیازات اسی 'راوی' کے نقطۂ نظر اور اس کی ترجیحات سے براہ راست مربوط ہوتے ہیں، مثلاً ایک مرد فکشن نگار کے کسی متن (افسانہ، ناول) میں اگر راوی کوئی عورت ہے تو بیانیہ لازماً عورت کی زبان میں اور اس کے نقطۂ نظر کا پابند ہوگا۔ مزید یہ کہ اگر راوی اپنی محبت کا قصہ/واقعہ بیان کر رہا ہے تو واقعات کے تئیں اس کا نقطۂ نظر اس راوی سے مختلف ہوگا جو اپنے بیٹے یا بیٹی کی کسی سے محبت بیان کرنے میں ہوگا، بلکہ اس سے بھی زیادہ لطیف فرق اس وقت نمایاں ہوتا، جب مصنف اپنے افسانے میں بہ حیثیت کردار شامل ہوتا ہے۔ ماہرین بیانیات اس بات پر متفق ہیں کہ 'متن کا مصنف/مرتب اور اس کا 'راوی' خواہ وہ مصنف خود ہی کیوں نہ ہو، ایک ہی شخص نہیں ہوتے بلکہ متن میں واقعہ تعبیر کرتے ہوئے مصنف 'راوی' میں منقلب ہو جاتا ہے اور اس پر بھی محاکمے (Evaluation) کے وہی اصول جاری ہو جاتے ہیں جو کسی دوسری نوع کے راوی کے لیے معیار تصور کیے جاتے ہیں۔ اردو میں منٹو کا "بابو گوپی ناتھ" اور مرزا ہادی رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا" اس کی بالکل سامنے کی مثالیں ہیں۔

"بابو گوپی ناتھ" کے بالکل شروع میں جن الفاظ میں منٹو کا تعارف بابو گوپی ناتھ سے کراتا ہے، اس سے گوپی ناتھ کے دل میں منٹو کی لیاقت اور دانشورانہ صلاحیت کا رعب بیٹھ جاتا ہے، لیکن افسانے کے اختتام پر 'منٹو صاحب' نام کے کردار کا چھچھورا جملہ افسانہ نگار منٹو کا نہیں بلکہ افسانے کے ایڈیٹر کردار منٹو کا ہے۔ جس کے ایک جملے اور اس کے جواب میں بابو گوپی ناتھ کے جملے سے ایک عورت کے تئیں دو مردوں کے دو مختلف رویوں کا اظہار ہوتا اور ان دونوں رویوں کا ایک اقداری تضاد بھی قائم ہوتا ہے کہ اپنی پوری فحش اور بدکار زندگی کے باوجود، گوپی ناتھ کی انسان دوستی، اخبار کے ایڈیٹر منٹو کی ساری علمی لیاقت کے باوجود اس سے کہیں زیادہ سچی، بامعنی اور قابل قدر ہے۔

"امراؤ جان ادا" میں 'راوی' کا معاملہ اس سے قدرے مختلف ہے: ناول کے آغاز میں راوی خود مرزا رسوا ہیں، جن کے ایک دوست احمد حسن، دہلی سے بہ غرض سیر وتفریح لکھنؤ آئے ہوئے ہیں۔ ان کے مکان پر مشاعرے کی تفصیل ناول کا راوی مرزا رسوا بیان کرتا ہے۔ انھیں میں سے ایک مشاعرے میں امراؤ جان کا تعارف کرایا گیا ہے اور پھر اس قصے کے راوی مرزا رسوا کے اصرار پر امراؤ جان نے اپنی سرگزشت سنائی۔ سرگزشت شروع کرتے ہوئے امراؤ جان کہتی ہے:

> سنیے مرزا صاحب! آپ مجھ سے کیا چھیڑ چھیڑ کے پوچھتے ہیں... اچھا سنیے اور اچھی طرح سنیے.....

اب یہاں سے قصے کی راوی امراؤ جان ہے، جو لکھنؤ کی ایک طوائف ہے۔ مرزا ہادی کی خواہش ہے کہ اس ناول کو ایک سچے قصے کے طور پر پڑھا جائے۔ اس لیے قصے کی ڈور امراؤ جان کے حوالے کرنے سے پہلے مرزا ہادی یہ ضمنی اطلاع بھی فراہم کرتے ہیں:

> اپنی سرگزشت میں وہ، جس قدر کہتی جاتی تھی، میں اس سے چھپا کر لکھتا جاتا

تھا۔ تمام ہونے کے بعد میں نے مسودہ دکھایا۔ اس پر امراؤ جان بہت بگڑیں، مگر اب کیا ہوتا ہے۔ آخر کچھ سمجھ بوجھ کر چپ ہو رہیں۔ خود پڑھا اور جا بہ جا کچھ رہ گیا تھا، اسے درست کر دیا۔

مرزا ہادی مزید لکھتے ہیں:

اس کی سرگزشت میں جو کچھ بیان ہوا ہے، اس کے حرف بہ حرف صحیح ہونے میں کوئی شک نہیں ہے مگر یہ میری ذاتی رائے ہے۔ ناظرین کو اختیار ہے، جو چاہے قیاس کریں۔

ان اقتباسات میں ایک بات تو یہ ہے کہ ناول کے تعارفی واقعات کا راوی ایک مرد (مرزا رسوا) اور پھر اصل سرگزشت کی راوی ایک عورت (امراؤ جان) ہے اور یہ دونوں قصے کے مصنف سے الگ اپنی منفرد صفات و شناخت رکھتے ہیں۔

دوسری بات یہ کہ مصنف مرزا ہادی دعویٰ کرتے ہیں کہ ناول میں بیان کیے گئے واقعات بالکل سچ ہیں۔ واقعات کی تصدیق کو ممکن بنانے کے لیے انھوں نے منشی احمد حسن کو لکھنؤ کے چوک میں سید حسن کے پھاٹک کے پاس ایک کمرہ دلوا دیا۔ یہ جگہ اہلِ لکھنؤ کی آنکھوں کے سامنے ہے۔ مزید یہ کہ قصے کو واحد متکلم راوی کے حوالے کرنے سے پہلے یہ بھی بتایا کہ میں نے یہ قصہ امراؤ جان کی زبانی سنا، اسے قلم بند کیا اور پھر اس کے استناد کو مکمل کرنے کے لیے امراؤ جان کو دکھایا بھی اور اس نے "جا بہ جا جو کچھ رہ گیا تھا، اسے درست کر دیا۔"

ناول نگار مرزا ہادی اس حقیقت سے خوب واقف ہیں کہ سچے سے سچا واقعہ بھی تخلیقی متن کی بافت میں شامل ہو کر تصدیق کی شرط یا ضرورت سے آزاد ہو جاتا ہے۔ اس لیے مزید یہ بھی کہتے ہیں کہ "ناظرین کو اختیار ہے جو چاہیں کریں۔"

سید حسن کے پھاٹک تک تو ٹھیک ہے، ہم بہ حیثیت قاری ناول کے مصنف سے سوال کر سکتے ہیں کہ پھاٹک کے پاس منشی احمد حسن کے کمرے میں منعقد اس مشاعرے میں جو شعرا شریک ہوئے منشی صاحب، خان صاحب، شیخ صاحب، نواب صاحب، پنڈت جی، آغا صاحب وغیرہ۔ یہ کون لوگ ہیں، لکھنؤ میں کہاں کے رہنے والے تھے؟ ان میں کتنے شعرا کا دیوان چھپا اور اس قصے میں شامل کوئی غزل یہاں کے علاوہ کسی شاعر کے دیوان میں ملتی ہے یا نہیں؟ یہ سوالات صرف اس لیے ہیں تا کہ یہ عرض کیا جا سکے کہ ناول میں بیان کردہ واقعات کے لیے حقیقی یا غیر حقیقی رفرضی، خیالی وغیرہ صفات کوئی تنقیدی، فنی اہمیت نہیں رکھتے، بلکہ جیسا کہ ذکر آ چکا ہے، فکشن میں واقعات تصدیق کی شرط سے آزاد ہوتے ہیں۔ اس لیے مذکورہ تمام سوالات ناول کے بیانیہ کے حوالے سے غیر ضروری ہیں، فنی اعتبار سے نہ اس کی کوئی اہمیت ہے کہ اس مشاعرے کے شریک شعرا حقیقی تھے یا فرضی، یا حقیقی تھے مگر فرضی ناموں سے شامل کیے گئے اور نہ ہی ناول کی فنی قدر و قیمت پر اس سے کوئی اثر پڑے گا کہ مشاعرے میں پڑھی گئی غزلیں اُن کے دواوین میں ہیں یا نہیں۔

امراؤ جان ادا میں راوی ایک طوائف اور ناول کا شاہ کردار ہے۔ یہاں سے کہانی چوں کہ واحد متکلم

میں بیان کی گئی ہے، اس لیے اس میں ان واقعات کی کثرت ہے جو خود راوی کو پیش آئے اور جن سے متن بنانے والا مصنف نہ واقف ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ مزید یہ کہ ناول میں بیان کردہ واقعات کا استناد کسی خارجی شہادت کا محتاج نہیں بلکہ خود راوی کے نقطۂ نظر سے نمو کرتا ہے۔ ایک عورت اور پھر اس کے علاوہ طوائف ہونے کے سبب، واقعات میں جس نوع کی تفصیلات، ناول کے دوسرے مردوں اور عورتوں کے متعلق اس کے مشاہدات بیان ہوئے ہیں اور خود بیانیہ میں قدرے کھلا پن (گوہر مرزا کے متعلق امراؤ جان کہتی ہے کہ وہ "میرا بچپن اوّل" تھا) اس مخصوص راوی کی ترجیحات و مزاج سے پوری مطابقت رکھتے ہیں اور فکشن کا بیانیہ جس حد تک راوی کی صفات، ترجیحات و نقطۂ نظر سے مطابقت رکھتا ہے وہ اسی حد تک تخلیقی استناد یا اعتبار حاصل کر لیتا ہے اور کم از کم اس ناول کی حد تک راوی کی ترجیحات و نقطۂ نظر، مصنف کی ترجیحات سے لازماً مختلف ہیں۔ اس مشاہدے کی صداقت کا امتحان مقصود ہو تو مرزا رسوا کے دوسرے ناول "شریف زادہ" میں ہمہ موجود راوی کے بیانیہ کی خصوصیات سے امراؤ جان کا مقابلہ کیجیے۔

متن میں راوی کے کردار سے گہری واقفیت کی مثالیں خود ہمارے زمانے میں کثرت سے ملتی ہیں: سعادت حسن منٹو نے عصمت چغتائی کے مشہور افسانے 'لحاف' کے اختتامیہ جملے پر اعتراض کیا تھا۔ معلوم ہے کہ لحاف ایک چھوٹی عمر کی بچی کے بہت انوکھے مشاہدے کا افسانہ ہے۔ نہ وہ جانتی ہے اور نہ سمجھ سکتی ہے کہ آخر لحاف ہاتھی کی طرح پھول پچک کیوں رہا ہے اور اگر کہانی کے اختتام پر لحاف اٹھ نہ گیا ہوتا تو شاید کہانی کے معصوم راوی کو کبھی نہ معلوم ہوتا کہ یہ ہاتھی کا کیا معاملہ ہے۔ یہ افسانہ پہلی مرتبہ "ادبِ لطیف" میں (غالباً جولائی ۱۹۴۲ء) شائع ہوا تھا۔ اس میں افسانے کا آخری جملہ یہ تھا:

> ایک انچ اٹھے ہوئے لحاف میں، میں نے کیا دیکھا، کوئی مجھے لاکھ روپے بھی دے تو نہیں بتاؤں گی۔

منٹو کا خیال تھا کہ یہ جملہ غیر فن کارانہ ہے۔ انھوں نے یہی بات عصمت چغتائی سے بھی کہی تھی کہ یہ "بے کار جملہ ہے۔" حسبِ عادت، عصمت چغتائی نے اس وقت منٹو کی بات نہیں مانی، لیکن اب اپنی آخری شکل میں اختتامیہ وہ نہیں ہے۔ جو پہلی اشاعت میں تھا۔ اب جملہ یہ ہے:

> قلابازیاں لگانے میں لحاف کا کونا فٹ بھر اٹھا..... اللہ میں غڑاپ سے اپنے بچھونے میں۔

یہ اختتام راوی کی عمر کی مناسبت سے بالکل ٹھیک ہے اور پہلی بار دیکھی گئی ایک انوکھی صورت حال کے فطری ردعمل کا مناسب ترین بیان ہے۔ مزید یہ کہ یہ جملہ صیغۂ حال میں ہے جو اس بچی کے فوری ردعمل کے بیان کا فطری صیغہ ہے۔ جب کہ اس افسانے کا پہلا اختتامیہ صیغۂ ماضی میں ہے (میں نے کیا دیکھا.....) اور اس لڑکی (راوی) کے بڑے ہو جانے کے بعد کی سمجھ داری کو ظاہر کرتا ہے۔

دراصل واحد متکلم راوی متن کا کوئی کردار ہوتا ہے اور اس راوی کے نقطۂ نظر سے بیانیہ کے اوصاف و امتیازات کا تعین ہوتا ہے، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ہر نوع کے راوی اور اس کے بیانیہ میں ایک جدلیاتی رشتہ ہوتا ہے۔

راوی کا نقطۂ نظر اس کے بیانیہ کا تعین کرتا ہے اور بیانیہ خود راوی کے نقطۂ نظر کی تشکیل کرتا ہے یا ایک مخصوص نقطۂ نظر کی توثیق کرتا ہے۔ یعنی راوی جنس، عمر، تعلیم، معاشرتی اقدار غرض وہ سارے عوامل جو راوی کے نقطۂ نظر کی تشکیل کرتے ہیں، خود بیانیہ کے امتیازات کا بھی تعین کرتے ہیں اور قاری اسی بیانیہ کی مدد سے راوی کی صفات و ترجیحات کی بازتعمیر کرتا ہے۔

واقعہ جیسا کہ مذکور ہوا، ایک لازمی زمانی جہت بھی رکھتا ہے، یعنی واقعہ میں صورت حال کی تبدیلی ایک زمانی تسلسل کی پابند ہے۔ فکشن میں یہ زمانی تسلسل دینے والے راوی کے اختیار میں ہے کہ وہ متن میں زمانے کے اس بہاؤ کو کس طرح manage کرتا ہے۔

وقت کی اپنی ایک فطری رفتار ہے، جس پر ہمارا یا کسی کا کوئی اختیار نہیں۔ مگر یہی وقت فکشن میں راوی کے فیصلے کا پابند ہو جاتا ہے: راوی چاہے تو برسوں کے واقعات چند منٹوں میں سمیٹ لے اور چاہے تو ایک لمحے کو کئی صفحات کے بیان تک پھیلا دے۔ لمحے کو طول دینے کا ایک طریقہ جو ہمارے فکشن میں بہت مقبول ہوا، شعور کی رو کی تکنیک کہلاتا ہے، جس میں ایک لمحۂ موجود پر 'ماضی' اور 'حال' دونوں جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ لمحۂ موجود کی دونوں سمتوں میں توسیع کی عام اور بہت مقبول تکنیک ہے۔

لیکن لمحے یا بہت مختصر وقت کی توسیع کا ایک دلچسپ طریقہ یہ بھی ہے کہ خود واقعے کی جزئیات کو تفصیل سے بیان کیا جائے۔ یہ طریقہ ٹیلی ویژن اور فلم میں slow-motion تکنیک کا پیش رو ہے، جیسے ایک صبا رفتار گھوڑا فلم میں اس طرح دوڑتا ہوا دکھایا جا سکتا ہے کہ اس کے ہر قدم کی خصوصیت بالکل واضح اور الگ الگ دکھائی دینے لگے یا جیسے کرکٹ کی ایک تیز رفتار گیند کے بلے یا وکٹ پر لگنے کا منظر اب آج کل ٹی وی پر slow-motion میں دکھایا جا رہا ہے۔ اس طرح ناول میں کسی واقعہ کو ہوتے ہوئے اس طرح دکھایا جا سکتا ہے کہ وقفہ متن میں راوی کی مرضی کے مطابق پھیلتا چلا جاتا ہے: جلیانہ والا باغ میں ڈائر کے حکم سے گولی چلنے لگی اور لوگوں میں بھگدڑ مچ گئی۔ عبداللہ حسین کے ناول "اداس نسلیں" کا بوڑھا مچھوارا جو خاصا باتونی ہے، اس واقعہ کو بیان کرتے ہوئے بتاتا ہے:

> پھر وہ منظر شروع ہوا، جو زندگی میں بہت کم دیکھنے میں آتا ہے۔ سارے باغ میں افراتفری پھیل گئی اور وہ بھگدڑ مچی کہ صاف پانی میں جال پھینکنے پر مچھلیوں میں مچتی ہے۔ لیکن پیچھا کرتی ہوئی گولیاں، انسانوں سے بہت تیز بھاگتی ہیں جی۔ ایک وہ شخص تھا جو میرے کندھے پر ہاتھ رکھے ہوئے دوڑ رہا تھا۔ گولی لگنے پر ہوا میں اچھلا اور وہیں پر ٹنگ گیا کیوں کہ نیچے آنے سے پہلے چند اور گولیاں اس کے جسم میں داخل ہوئیں اور اس نے ہوا میں قلابازی کھائی پھر اور گولیاں اور ایک اور قلابازی اور اس طرح جب سرکس کے مسخرے کی طرح کرتب دکھانے کے بعد وہ زمین پر آیا تو کب کا مر چکا تھا.....

ایک بھاگتے ہوئے شخص کو گولیاں لگنے، اچھلنے اور گرنے میں جتنا وقت لگے گا، اس لمحے کو روک کر راوی نے ہر گولی کے ساتھ اس کی بدلتی پوزیشن کا بالکل ایسے ہی ذکر کیا ہے، جیسے مار دھاڑ کے کسی منظر کو سینما میں دھیمی رفتار (slow-motion) میں دکھایا جاتا ہے۔ اس بیان میں واقعہ کی جزئیات تفصیل سے بیان کی جاتی ہیں اور بیان، خود واقعے سے زیادہ زمانی عرصے پر پھیل جاتا ہے۔

لیکن افسانے میں وقت کے بہاؤ کو "بیان" کا پابند رکھنے کا اس سے کہیں زیادہ آسان اور مقبول طریقہ یہ ہے کہ وقوعہ کو درمیان میں روک کر صورتِ حال کی تفصیل بیان کی جائے۔ یعنی راوی واقعہ بیان کرتے ہوئے اصل واقعے کے بیان کو روک کر اس جگہ، وقت، منظر یا کیفیت کی تفصیل بیان کرنے لگے، جس سے واقعہ زیر بیان مربوط ہے۔ اس صورت میں وقت ٹھہر جاتا ہے اور وقت کے گزرنے یا صورتِ حال کے بدلنے کی جگہ ٹھہرے ہوئے وقت کے درمیان صورتِ حال کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ ایک اچھے فکشن نگار کے یہاں وقت کی تنظیم کا یہ ہنر بہ حیثیت فکشن نگار اس کے مرتبے کے تعین کا ایک معتبر پیمانہ ہے۔

اس طرح کی روئداد وصفِ حال (Discription) کا عام طریقہ یہ ہے کہ افسانے کا راوی کسی کردار، صورتِ حال یا جگہ کا بیان کرتے ہوئے نہایت ہوشیاری سے وصفِ حال کو واقعے سے مربوط کر لیتا ہے۔ اردو کے ہر اچھے فکشن نگار کے یہاں سے اس کی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں بلکہ ناول میں تو وقت رواقعہ کو روک کر روئداد یا صورتِ حال کی تفصیل بیان کیے بغیر، اس کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ مثال کی ضرورت ہو تو قرۃ العین حیدر کے "آگ کا دریا" کے عہد میں واقعے، وقت اور مقام، روئداد اور صورتِ حال کے باہمی ربط کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

لیکن یہاں بنیادی بحث وصفِ حال کی صفات و ضوابط سے نہیں بلکہ وقت کی فطری رفتار پر راوی کی قدرت و اختیار کے وسائل سے ہے۔ اس میں بیشتر ہمہ داں (Omnipresent) راوی، واحد متکلم راوی سے زیادہ قدرت رکھتا ہے، اس لیے کہ ہمہ داں راوی کو افسانے کے تمام کرداروں کے ظاہری و باطنی کوائف کی پوری اطلاع رہتی ہے اور وہ بہ یک وقت کئی جگہ موجود ہو سکتا ہے۔ زمانی و مکانی قیود سے آزاد ہونے کے سبب ہمہ داں راوی واقعہ بیان کرتے ہوئے، وقوعہ کو درمیان میں روک کر کسی کردار کی کیفیت، صورتِ حال، یا کسی دوسرے مقام کی تفصیل بیان کرنے لگتا ہے۔ اس طرح واقعہ میں وقت کا گزران رک جاتا ہے۔ واقعے کے بیان میں کسی ایک منزل تک پہنچ کر صورتِ حال' منظر یا وصفِ حال شامل کرنے سے خود واقعہ کی کسی داخلی یا خارجی جہت کو روشن کرنا، مقصود اور ممکن ہو سکتا ہے، لیکن یہاں بنیادی بات یہی ہے کہ Discription میں وقت ٹھہر جاتا اور پھر وقت میں حرکت اس وقت شروع ہوتی ہے جب واقعہ بیان ہونے لگے۔

یا اس سے کہیں زیادہ تخلیقی طریقۂ کار یہ ہوگا کہ ایک زمانی وقفے کو راوی اپنے مشاہدے سے ایسے پُر کرتا ہے کہ واقعہ اور منظر یا وقت اور وقفے کے سارے اجزا اس دورانیہ میں بالکل مناسب معلوم ہوتے ہیں۔ اسد محمد خاں کے افسانے 'نربدا' میں واقعہ اور وقت کے دورانیہ و فاصلے کو سلیقے سے استعمال کیا گیا ہے۔

ابھی اس نے دریا کے چہرے سے نظریں ہٹائی بھی نہ تھیں کہ صبح کا سناٹا
بوڑھے راجپوت کی کوڑے جیسی آواز سے چیخ گیا "سارنگا گڑواٹ کی

طرف دیکھ۔" لڑکے نے سر گھمایا، "دیکھ ٹیلے کی اوٹ سے نکل رہے ہیں۔" لڑکی نے اس کے اشارے کی سیدھ میں دیکھا۔

وہ چار تھے، گھوڑوں پر سوار اپنے ہتھیار دکھاتے ہوئے سیدھے بیل گاڑی کی طرف آرہے تھے۔ باپ بیٹے کی آنکھیں جیسے شکرے بن گئیں۔ دونوں ایک ساتھ بڑبڑائے "بٹ مار ہیں سسرے"، بوڑھے نے تھوک کی ریت پر تھوک دیا۔ دوبارہ اس نے کہا، "ٹھگ ہیں حرام کے جنے!" اور شانوں پر پڑی ہوئی دلائی گرادی۔ پھر کانوں سے لپٹی چادر پھینک گاڑی کے پیال میں ہاتھ ڈال دیا۔ ذرا کی ذرا میں اس نے اپنی نیام کی ہوئی سروہی، کٹارا اور سوا بالشت چوڑی راجپوتی ڈھال پیال سے نکال لی تھی.....

اس کے بعد پورے صفحے پر باپ اور بیٹوں کی لڑائی کے لیے تیاری کی تفصیل بیان کی ہے اور ٹھگوں کے گھوڑوں کا ذکر اس وقت تک رکا رہتا ہے، جب تک باپ بیٹے کی تیاری چلتی رہتی ہے۔ "زہرا" کے اس بیانیہ میں وقت رکا ہوا نہیں ہے، ٹھگوں کے گھوڑے دوڑے آرہے ہیں لیکن چوں کہ ٹھگ ابھی فاصلے پر ہیں تو راوی اس دورانیے کو سارتھوں کی تیاری کی تفصیل کے لیے استعمال کرتا ہے گویا ایک ہی بیان میں ایک طرف حرکت روِ وقت جاری رہتا ہے اور دوسری طرف فاصلے کے سبب پیدا ہوا وقفہ وصفِ حال سے پُر ہوتا جاتا ہے۔

واقعہ اور بیانیہ کے باہم تخلیقی ربط کی آخری اور سب سے اہم جہت متن میں معنی کی تشکیل ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ واقعے کے اپنے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ واقعہ خواہ خارج میں ہو، یا متن میں تشکیل دیا گیا ہو، واقعہ صرف واقعہ ہوتا ہے۔ اس میں 'معنی' واقعہ کے بیان سے نمو کرتے ہیں۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ بیان کی لسانی بافت میں راوی کے مشاہداتی، معاشرتی، تہذیبی اور اقداری نظام میں واقعہ کی جگہ متعین ہونے لگتی ہے۔ بیانیہ میں راوی کی ذاتی صفات اور اس کا معاشرتی، تہذیبی، فکری اور اس کے نتیجے میں اقداری ماحول راوی کا نقطۂ نظر تشکیل دیتے ہیں۔ اور راوی اس نقطۂ نظر سے واقعے کو دیکھتا اور اپنے مشاہدے کو اپنی ترجیحات کے حوالے سے مرتب کرتا ہے۔ فکشن میں راوی ایک مرد ایک عورت کا ہاتھ پکڑے باغ میں ٹہلتے دیکھتا ہے۔ یہ ایک سادہ سی صورتِ حال ہے، جس میں معنی تب پیدا ہوں گے، جب راوی اسے ایک مخصوص طریقے سے بیان کرے گا، مثلاً راوی بتائے گا کہ "یہ عورت اس مرد کی بیوی ہے۔" یا یہ بتائے گا کہ "یہ عورت اس کی بیوی نہیں ہے۔" ان دونوں بیانیات میں واقعہ کی اصل ساخت روضع تو وہی رہتی ہے مگر بیان کے سبب ان کے معنی بدلتے جاتے ہیں۔ ایک ہی موضوع پر لکھے گئے درجنوں افسانوں میں تعبیر کا تنوع ان میں قائم کیے گئے واقعات کے سبب نہیں بلکہ ان واقعات کے بیان سے نمو کرتا ہے۔ مزید یہ کہ افسانوی متن میں واقعے کے ساتھ ساتھ اس کے اسباب و نتائج بھی بیان کے ہی تشکیل کردہ ہوں گے۔ اس لیے لوح کے تشکیلی بیانیہ میں واقعہ کی معنی خیزی کا تعین ان کے انہی حوالوں سے ہی ہوگا۔

افسانے میں حقیقت نگاری کا دعویٰ کرنے والوں نے واقعہ اور سبب کے درمیان رشتے کی تصدیق پر اصرار کیا ہے (امراؤ جان ادا کے سلسلے میں مرزا ہادی کے دعوے کا ذکر آچکا ہے) لیکن اب بیانیات میں عام رجحان

یہ ہے کہ 'واقعہ' کے 'اسباب' اور 'نتائج' بیانیہ کی ضرورت کے مطابق خود فکشن نگار ہی تعمیر کرتا ہے جو راوی، واقعہ اور بیانیہ کو معنی خیزی (signification) کے ایک ہموار رشتے میں پرو دیتے ہیں۔ اس طرح واقعے کے معنی خود بیانیہ کی فنی ضرورت سے تشکیل پانے لگتے ہیں۔ مرزا اطہر بیگ کے ناول "غلام باغ" سے ایک دلچسپ مثال لیجیے:

ناول کا کردار یاور عطائی ملک کے صاحب اختیار لوگوں (بادشاہوں) کو Aphrodisiac سپلائی کرتے کرتے شہر کا ایک دولت مند اور معزز آدمی ہو گیا ہے۔ وہ اپنے گھر پر، اپنے خریداروں کی دعوت کرتا ہے۔ اس کی بیٹی زہرہ نے اپنے باپ کی اس "تجارت" کے متعلق سن رکھا ہے اور وہ اس تجسس میں ہے کہ آخر معاملہ کیا ہے۔ اس لیے اس دعوت کو وہ پردے کے پیچھے سے چھپ کر دیکھتی ہے، لیکن وہ جو کچھ دیکھتی ہے، اسے شروع کرنے سے پہلے راوی کا یہ بیان پڑھ لیجیے:

> "'ممنوعہ نظارہ' چھپ کر دیکھنے والے سے کئی طرح کے کھیل کھیلتا ہے۔ کبھی تو وہ اس پر اس شدت سے حاوی ہوتا ہے کہ ناظر اور منظر کی تخصیص ہی مٹ جاتی ہے اور "لمحۂ حال" ایک دائمی "یہیں" اور "اب" میں بدل کر وقت کی روایتی تقسیم کو لپیٹ کر دیتا ہے اور کبھی وہ ناظر میں بصری اشتیاق کی ایسی ہیجانی جوت جگا دیتا ہے کہ پوری کائنات شعور کے ایک ہی دہکتے نقطے میں سمٹ جاتی ہے یا پھر وہ تماشا اور تماشائی کے درمیان حائل نیستی کی خلیج کو ازل سے ابد تک پھیلا کر دیتا ہے۔ "ممنوعہ نظارہ" کبھی تو ایک ناقابل تقسیم کل کی صورت اٹل قیام کرتا ہے اور کبھی حسی صفات کے انتہائی مہین ٹکڑوں میں منتشر ہو جاتا ہے.......

اس تمہید میں ہی ناظر اور نظارے کے درمیان جدلیاتی رشتے کا بہت واضح ذکر موجود ہے، اور اس کے ساتھ ہی یہ بھی اشارہ کر دیا گیا ہے کہ زہرہ (یاور عطائی کی جوان، خوب صورت اور پر اعتماد بیٹی) اس منظر میں صرف 'حال' کو دیکھے گی اور حال کو بھی پہلے حسی صفات کے حوالوں سے اور پھر ان کے معاشرتی حوالوں سے اور آخر میں ان کے فکری حوالوں سے قائم کرے گی۔ تو اس منظر کے پہلے حسی حوالے:

> مگر جو کچھ وہ دیکھ سکتی ہے..... پتلون، کوٹ، نکٹائی، شیروانی، شلوار، قمیص، واسکٹ، کوٹوں کی جیبوں سے جھانکتے سرخ رومال، آکسفورڈ شوز، سیکشن، جیکٹ، جناح کیپ، ترکی ٹوپی، اسکارف، بٹن، کلائی کی گھڑیاں، سونے کے اسٹڈ، ہیرے کی انگوٹھی، یاقوت، زمرد، نیلم، بغلوں کا Deodorant، آفٹر شیو، سپرے پرفیوم، کڑوی اور بھاری فرانسیسی خوش بو، دیسی عطریات، بالوں کے تیل، لوشن، کریم، سگریٹ، سگار، پائپ، سگریٹ لائٹر، بوتلیں، جگ، گلاس، پلیٹیں، مشروبات..... برف، تکے، کباب سیخ، بیرے، ٹرے، کافی، چائے، لیموں.......

یہ پردے کی اوٹ سے دکھائی دینے والا مادی رحسی منظر ہے (اس میں خوش بوؤں کا ذکر بصری حواس

سے سروکار نہیں)۔ اب اس کے بعد اس منظر کے معاشرتی حوالوں کا ذکر شروع ہوتا ہے:

> تمیں مرد، بیٹھے ہوئے، کھڑے ہوئے، جھکے ہوئے، تنے ہوئے۔
> سیاست داں، تاجر، صنعت کار، بیوروکریٹ، اخبار نویس، عالم، پروفیسر،
> جج، ریٹائرڈ فوجی، ادیب، شاعر، زمین دار، جاگیردار، اسمگلر، وکیل.....

یہ سب دنیائیں آپس میں مدغم ہو کر وہ دنیا بناتی ہیں، جو یاور عطائی کے ڈرائنگ روم کی دنیا ہے۔ اب اسی منظر کی فکری جہت کا بیان شروع ہوتا ہے:

> زہرہ دیکھتی ہے کہ معقول چہروں، عاقل آنکھوں، سنجیدہ ماتھوں، مدبر بھوؤں، دانش ور ناکوں، فن کار ہاتھوں، حساس کانوں، متفکر ہونٹوں اور پُرعزم جبڑوں کا، گو کہ الگ الگ جسموں سے تعلق اٹل ہے مگر انسانی اعضا کے یہ سب جز ایک کل میں مربوط ہو کر ایک ایسا عفریتی وجود تشکیل دے رہے ہیں جو صرف چھپ کر ممنوعہ نظارہ دیکھنے والوں کو نظر آ سکتا ہے.....(ص ۴۰-۲۳۹)

اس طویل اقتباس میں دو باتیں بہ طور خاص قابلِ توجہ ہیں۔ یہ اصلاً ایک معمول کا منظر ہے۔ ''معزز صاحبانِ حیثیت شرفا باہم مصروفِ گفتگو ہیں۔ اپنے اپنے شعبوں میں ممتاز حیثیتوں پر فائز یہ مرد جبر و اختیار کی کئی سلطنتوں کے بے تاج بادشاہ ہیں......'' (ص ۲۳۱)

لیکن انھیں ان کے کل میں بیان کرنے کے بجائے راوی نے انھیں ان کے اجزا میں بیان کیا ہے اور دوسری اہم بات یہ کہ ناول کا کردار زہرہ جو یہ منظر دیکھ رہی ہے وہ اسے بیان نہیں کر رہی بلکہ ناول کا ہمہ موجود راوی ہمیں بتا رہا ہے کہ زہرہ کیا دیکھ رہی ہے یعنی اصل بات یہ نہیں کہ زہرہ کیا دیکھ رہی ہے بلکہ یہ ہے کہ راوی زہرہ کو کیا دیکھتے ہوئے دکھا رہا بیان کر رہا ہے۔ یہ ایک ہی منظر کو مختلف جہتوں سے دیکھنے، دکھانے اور ہر جہت سے مختلف معنی برآمد کرنے کا نہایت فن کارانہ طریقہ ہے، جسے مرزا اطہر بیگ نے بہت فن کاری سے استعمال کیا ہے۔

بحث یہ ہے کہ واقعہ یا صورتِ حال ہوتا ہے، اسے معنی اس کے بیان میں ہی ملتے ہیں۔ اگر یہ بیان ناول کے کسی کردار کا ہے تو بیانیہ اس کردار کے نقطۂ نظر کا پابند ہونے کے سبب تعبیر کی اس مخصوص نقطۂ نظر سے مربوط جہت کا پابند ہوگا اور اگر بیان ہمہ موجود راوی کا ہے تو واقعہ رصورتِ حال کے بیان میں معنی رتعبیر کی ایک سے زیادہ جہتیں برآمد ہوں گی۔ مگر دونوں صورتوں میں بنیادی بات یہی ہے کہ واقعہ رصورتِ حال صرف اپنے ''بیان'' میں ہی با معنی بنتا ہے۔ اس لیے متن کے معنی کا محاکمہ 'واقعہ' کے نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ بیان کے نقطۂ نظر سے ہوگا۔

ماہرینِ بیانیات کے یہاں، واقعہ رصورتِ حال، راوی اور بیان کے باہم ارتباط کا مسئلہ اب بھی پوری وضاحت کے ساتھ بیان نہیں ہو سکا ہے۔ اب بھی اس بحث میں نئی نئی جہات روشن ہو رہی ہیں اور ان پر بحث کا سلسلہ جاری ہے لیکن اس حد تک تو بات صاف معلوم ہوتی ہے کہ افسانوی رلسانی تشکیل میں واقعہ، راوی اور بیانیہ کا باہمی ربط جدلیاتی اور انتہائی تخلیقی ہوتا ہے اور اس ناگزیر تخلیقی ربط سے معنی خیزی کی وہ صفات برآمد ہوتی ہیں جو کسی افسانوی بیان کا جواز اور اس کا شناختی امتیاز ہوتی ہیں۔

فکشن میں بیان کے طریقے

احمد صغیر صدیقی

فکشن کے Narrative Methods پر سب سے پہلے ہنری جیمس نے توجہ دی تھی۔ اس نے سب سے پہلے اس مرکزی ذہانت یا اتھارٹی کا نظریہ مستحکم کیا جس کے توسط سے کہانی کا تجربہ قاری تک پہنچتا ہے۔ اس نقطۂ نظر پر بحثوں کے بعد چار یا پانچ تکنیکیں متعین ہوئیں۔ (نمبر ایک) علیم و بصیر تھرڈ پرسن، (دو) ایسا تھرڈ پرسن جو کسی ایک کردار کے نقطۂ نظر تک محدود ہو۔ (تین) گزشتہ کی سرنوشت۔ (چار) فرسٹ پرسن کا مشاہداتی بیان اور کبھی کبھی ایک موضوعاتی یا نا قابلِ اعتبار بیانیہ۔

فکشن کی Techniques دراصل نقل ہوتی ہیں روزمرہ کی رپورٹنگ اور ریکارڈنگ کی۔ ویسے یہ بات طے ہے کہ تمام کا تمام فکشن بہر صورت مندرجہ ذیل بیانیہ تکنیکوں کے دائرے میں رہتا ہے، یعنی (۱) (داخلی خودکلامی) Interior monologue یا ڈرامٹیک مونولوگ (۲) ڈائری نیریشن Dairy naration (۳) یا Detached Autobiography (۴) خطوط کے ذریعے بیان Letter narration (۵) موضوعاتی نیریشن Subjective narration (۶) یادداشتی یا مشاہداتی بیان۔ (۷) بائیوگرافی یا ناموجود کی سمت سے بیان۔

بہتر ہوگا کہ انہیں الگ الگ سمجھا جائے۔

(۱) داخلی خودکلامی (interior monologue)

ان کہانیوں میں کوئی فرد خود بولتا یا سوچتا ملتا ہے۔ ہم صرف اس کے خیالات سنتے ہیں۔ ان کہانیوں کو پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے جیسے ہم خود اپنے آپ کو سن رہے ہیں۔ اگر بولنے والا اپنے گردوپیش سے متاثر ہو تو کہانی بتائے گا کہ ان کے نواح میں کیا ہو رہا ہے۔ اگر اس کے خیالات، یادیں ہیں تو اس کی خودکلامی خود ماضی کی باتیں دہرائے گی جو موجود سے منسلک ہوں گی اور یہی کہانی ہوگی۔ داخلی خودکلامی میں لوچ ہوتا ہے قدرے محدود قسم کا۔

(۲) ڈرامائی خودکلامی (Dramatic monologue)

اس میں ہم اس فرد کی باتیں سنتے ہیں جو وہ کسی اور سے کہہ رہا ہوتا ہے بآواز بلند۔ اس کی باتیں بے ساختہ قسم کی ہوتی ہیں۔ ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ کہاں ہے اور کس سے باتیں کر رہا ہے۔ اس کا پتا ہمیں اس کی خودکلامی میں دیے گئے حوالوں سے معلوم ہوتا ہے۔ اس کی مثال البرٹ کامیو کا ناول "The fall" ہے۔ چاسر کی "Canterbury Tales" میں کئی جگہ یہی طریقہ نظر آتا ہے۔

(۳) بیان بذریعہ خطوط (Letter narration)

ایسی کہانیاں کئی طرح سے لکھی جاتی ہیں۔ کسی میں صرف کوئی ایک خط ہوتا ہے جو کسی خاص فرد کے نام

ہوتا ہے۔ اس میں بولنے والے کا ایک سامع کے سامنے بیٹھا ہوتا ہے۔ اس طرح دو طرفہ خط و کتابت سے بھی کہانی لکھی جاتی ہے۔ اس طرح یک طرفہ خطوط ہوتے ہیں۔ یہ ایک دوسرے کے بارے میں ہوتے ہیں۔

(۴) ڈائری نیریشن (Diary Narration)

ڈائری کے ذریعے بھی کہانیاں لکھی جاتی ہیں۔ ان میں لکھنے والا اسی خاص فرد کے لیے کچھ نہیں لکھتا۔ عموماً ان میں لکھنے والے کی اپنی ذہنی کیفیت ہوتی ہے اور قریبی واقعات بھی ہوتے ہیں جس سے بہت کچھ ظاہر ہوتا ہے۔ "رابنسن کروزو" بھی ایک ڈائری ہے۔ اکثر ان میں پوری دنیا کو مخاطب کیا جاتا ہے۔

(۵) موضوعاتی نیریشن (Subjective Narration)

یہ بتانا اکثر مشکل ہوتا ہے کہ تحریر موضوعی ہے۔ اس میں ہمیں بولنے والے کی باتوں کو اپنی سوچ کے پس منظر میں دیکھنا ہوتا ہے۔ ان میں اکثر واقعات ہو چکے ہوتے ہیں۔ پھر انہیں کہانی کا کوئی کردار بتاتا ہے۔ وہ عوام الناس سے مخاطب ہوتا ہے۔ نہ خود سے، نہ کہانی کے کسی کردار سے۔ وہ ایک سی باتیں فرض کرتا ہے جو ہم نہیں کر رہے ہوتے ہیں۔ عام طور پر سے ایسی تمام کہانی جو فرسٹ پرسن میں یا تھرڈ پرسن میں ہوتی ہیں بڑی حد تک Subjective ہوتی ہیں۔ اگر ان میں بیان کرنے والے کردار کو پتا نہیں ہوتا کہ اس میں کیا کیا تضادات ہیں۔ وہ اسے اپنی طرح سے بیان کرتا ہے جس سے اس کی ذاتی سوچوں کا پتا چلتا ہے۔ "گلیور کے سفر" اس کی اچھی مثال ہے۔

(۶) خودنوشت (Detached Autobiography)

اس میں ہر بولنے والا اپنے ساتھ پیش آنے والے ماضی کے واقعات بتاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی ذہنی فضا وہ نہیں ہوتی جو واقعات کے ہونے کے وقت تھی۔ لہٰذا اس سے یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ جو کچھ اس نے تجربے سے دیکھا اس کا نتیجہ کیا تھا۔ اس میں بیان کرنے والا عموماً ایک مبصر نظر آتا ہے۔

(۷) یادداشتیں یا مبصرانہ بیانیہ (Memoirs or observer narration)

ایسی کہانی بہت حد تک رپورٹنگ سے قریب ہوتی ہے۔ مشاہدہ بھی بعض اوقات ایک بڑے تجربے کی طرح ہوتا ہے۔ اس میں کسی اور کی کہانی لکھی جاتی ہے۔ مگر کسی اور کا تجربہ اکثر مشاہدہ کرنے والے کا تجربہ بن جاتا ہے۔ اس میں بیان کرنے والا ہیرو کا ساتھی بھی ہو سکتا ہے یا واقعے کا شاہد ہو سکتا ہے۔ یہ تکنیک سوانح عمری کے درمیان کی چیز کہی جا سکتی ہے۔ چاہے بیان کرنے والا اپنی شناخت کرائے یا نہ کرائے۔

(۸) صیغۂ غائب کا بیانیہ (Anonymous narration)

اس میں لکھنے والا کہانی کے کرداروں کے دماغ سے باہر کھڑا ہوتا ہے۔ وہ کبھی مخبر بن جاتا ہے، کبھی گواہ۔ اس میں وہ داخلی زندگی کو پیش نہیں کرتا۔ کم از کم براہ راست نہیں۔

یہ تھیں کچھ باتیں فکشن کے دائرہ کار کے بارے میں، اس سے پرے جانے کا مطلب ہوگا کہ ہم شخصی تاریخ کی حدود میں اور سوشل تاریخ کی حدود میں جا گھسیں۔

فکشن کا Subject matter دراصل، افراد کے درمیان ابلاغ پیدا کرنے یا توڑنے سے

متعلق ہوتے ہیں۔ یا یہ کسی کے سیکھنے کے عمل کو پیش کرتا ہے یا نہ سیکھنے کی ناکامی کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ ہماری خامیوں اور ان میں ترمیم و اضافے سے بھی متعلق ہوتے ہیں۔ کہانیاں دراصل کیونیکیشن اور علم کے سسٹم کی طرح ہوتی ہیں یا اس قسم کے سسٹم کی بابت ہوتی ہیں۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ عمدہ آرٹ From (ہیئت) اور Contents (موضوع) کے بہترین ملاپ سے جنم لیتا ہے۔ چاہے یہ عدم آہنگی کے ذریعے ہو، خواہ یا ہارمونی کے ساتھ ہم آہنگی کے ذریعے۔ ہم ایک دوسرے سے بہت کچھ سیکھتے ہیں۔ زندگی اور ادب کا باہمی تعلق نہایت واضح ہے اور نہایت ناسیاتی بھی۔ فکشن ایک آئینہ ہے جو ہمارے دوسرے رویوں کو ہی نہیں دکھاتا بلکہ ہمارے شعور، ابلاغ اور سیکھنے کے طور طریقوں کی بھی عکاسی کرتا ہے۔ بات صرف یہ نہیں ہوتی کہ یہ کہتا ہے بلکہ نکتہ اس میں ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ کہا کس طرح گیا۔ ایک مشترکہ Concept کے ذریعے فکشن کی تین بنیادی Discourse اور Growth میں آزادانہ طور پر آگے پیچھے حرکت کرتے ہوئے ہم ایک دوسرے کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔

آخری بات یہ ہے کہ کہانی میں سب سے زیادہ زور اس بات پر ہوتا ہے کہ یہ کہی کس طرح گئی۔ کسی کہانی کو کہانی کہنے کے انداز سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ ہر پیغام کے متن کی تہہ میں منشا یا مقصد کا عمل دخل ہوتا ہے اور کہانی کا "From" اس نیت کی تجسیم کرتا ہے۔ چاہے وہ جدائی ہو یا نہ ہو، ایک مصنف ہمیشہ اس کے معانی کی مطابقت ہی سے تکنیک کا انتخاب کرتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو تکنیک کی اہمیت کو ہم زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔

کمسن لکھتا ہے۔ "کوئی کمپوزیشن تحریر کرنے کا مطلب ہوتا ہے تین چیزیں طے کرنا۔ تم کون ہو، تمھاری کمپوزیشن کیا ہے اور ارے ناظرین کون ہیں۔" اس میں کلیدی لفظ ہے Composition اگر ہم ڈک کو برجستگی سے مخاطب کرتا ہے (لکھتا ہے یا بولتا ہے) تو وہ یہ فیصلے غیر شعوری طور پر کرتا ہے۔ مصنف خصوصی توجہ سے یہ فیصلے کرتا ہے اور قاری کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ جاننے کی کوشش کرے یا فیصلے کس طرح کیے گئے۔

بیانیہ اور کہانی

سید ایاز محمود

محمد حمید شاہد نے اپنے مضمون "اُردو افسانہ: بنیادی مباحث" (مطبوعہ مکالمہ ۱۴) میں ممتاز شیریں کی اس بات سے اختلاف کیا ہے کہ بیانیہ، افسانے کی تکنیک ہے۔ دلیل کے طور پر انھوں نے شمس الرحمٰن کی رائے پیش کی ہے۔ جس کے مطابق فاروقی نے بیانیے کی اس تعریف کو مکمل طور پر درست تسلیم نہیں کیا اور کہا ہے کہ: "ممتاز شیریں نے بیانیہ کے باب میں جو لکھا ہے اس کے زیر اثر ہم اسے افسانے (فکشن) کا دوسرا نام سمجھنے لگے ہیں۔" محمد حمید شاہد دلیل کے طور پر شمس الرحمٰن فاروقی کے اس بیان کو سامنے تو رکھتے ہیں مگر مجموعی طور پر اسے بھی "باطل گمان" قرار دیتے ہیں۔ بہت سی ضمنی باتوں اور مثالوں کے بعد جب ہمیں توقع ہونے لگتی ہے کہ فاضل مضمون نگار بیانیے کے مفہوم، ساخت اور استعمال کے بارے میں ہم قارئین ادب کی رہنمائی فرمائیں گے اور یہ بتائیں گے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کا بیان "باطل گمان" کیوں ہے، وہ فکشن کی بات کرنے لگتے ہیں اور ایک طولانی (اور بیشتر غیر متعلق) گفتگو کے بعد فرماتے ہیں کہ شارٹ اسٹوری کس طرح موضوعات کا احاطہ کرتی ہے۔

مگر اس ساری بحث سے صرف نظر کرتے ہوئے فی الوقت اس موضوع پر گفتگو کرنا مقصود ہے جو مضمون زیر بحث کی بنیاد ہے یعنی "بیانیہ" اس ضمن میں ذیلی طور پر "فکشن"، "کہانی" اور "افسانہ" کی اصطلاحات پر بھی گفتگو کا کل بنتا ہے۔

بیانیہ واقعاتی سلسلے کا بیان ہے۔ ضروری ہے کہ واقعات آپس میں مربوط ہوں اور ایک زمانی تسلسل رکھتے ہوں۔ یہ بیانیہ کی سادہ ترین تعریف ہے۔ اس کو نظر میں رکھتے ہوئے غالب کے یہ اشعار دیکھیے:

واں گیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب
یاد تھیں جتنی دعائیں صرف درباں ہو گئیں

کہاں مے خانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
بس اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا

اوپر کے تین اشعار میں واقعات بھی ہیں، زمانی تسلسل اور ربط بھی ہے۔ یہ بیانیے کی تعریف میں آ گیں گے۔ آخری شعر کو ہم کلامیے (Discourse) کے خانے میں رکھ سکتے ہیں۔

بیانیہ کی تعریف کرتے ہوئے ہم نے واقعاتی تسلسل کی بات کی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک سے زیادہ واقعات کا ظہور پذیر ہونا شرط ہے۔ یہ ایک عملی بات ہے مگر نظری طور پر اس سے انحراف بھی ممکن ہے۔ ایک گفتگو کے دوران ڈاکٹر روف پارکیھ نے ایک واقعاتی بیانیے کے وجود کی تائید میں یہ مثال پیش کی:

"She died very young."

ڈاکٹر پارکیھ کے مطابق یہ بیانیہ ایک مکمل کہانی ہے۔ مثال معقول لگتی ہے مگر مجھے گمان ہے کہ دو واقعات قائم ہوئے ہیں۔ کردار کا مرنا تو واقعہ ہے ہی لیکن اس کا کم عمر میں مر جانا بھی ایک واقعہ ہی ہے۔ واقعاتی تسلسل سے مراد مختلف واقعات کا ایک دوسرے سے منطقی انداز میں جڑا ہونا ہی نہیں بلکہ اسے زمانی تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ یہ بات بہ ظاہر خلاف مشاہدہ معلوم ہوتی ہے۔ ناولوں اور فلموں میں فلیش بیک (analapses) اور فلیش فارورڈ (prolapses) کی تکنیک کا استعمال ایک عام بات ہے۔ لہٰذا ضروری نہیں کہ کہانی ایک تاریخی تسلسل میں آگے بڑھتی ہوئی نظر آئے۔ اسی طرح اگر کہانی میں ایک سے زیادہ کرداروں کو دکھایا گیا ہے تو وقت کی عمومی ترتیب کو پیش نظر رکھنا ممکن نہیں ہوتا۔ یہ بات کہ کہانی میں واقعات کا ظہور زمانی ترتیب لیے ہوتا ہے، دراصل قرأت متن کے حوالے سے کی جاتی ہے جس میں متن ہمہ وقت تشکیل نو سے گزرتا رہتا ہے۔ رد تشکیل اور تشکیل نو کا یہ عمل ہی کہانی کو قابل فہم اور بامعنی بناتا ہے۔ یوں قرأت متن بہ ظاہر ایک سادہ لیکن درحقیقت ایک پیچیدہ تخلیقی عمل ہے۔ ظاہری بات ہے کہ بیانیہ اپنے وجود کے لیے متن کا مرہون منت ہے۔ لیکن فکشن کے حوالے سے یہ بات بھی سمجھی چاہیے کہ متن کے لیے قرأت کا محتاج ہے۔ قرأت متن کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ اس عمل میں متن بہ تدریج آگے بڑھتا ہے اور یہ عمل اپنی ہیئت میں طولی ہے۔ لہٰذا بیانیہ قاری کی تفہیم متن میں رد و بدل کرتا رہتا ہے۔ اس قباحت کا علاقہ تصویری فن پارے کے ساتھ نہیں ہو سکتا مگر دیکھا جائے تو یہ حد بندی کہ بیانیہ اپنے تخلیقی اظہار میں طولی اور بتدریج ہے اس مذبذب کو پیدا کرتی ہے جو مصوری اور مجسمہ سازی سے متعلقہ فنون کی قسمت میں نہیں۔ یہ تو بات ہوئی زمانی تسلسل کی۔ واقعاتی تسلسل کے بارے میں یہ سمجھنا چاہیے کہ یہ سلسلہ تین منطقی مدارج پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ امکان، طریقہ کار اور نتیجہ۔ یوں کڑی سے کڑی ملتی جاتی ہے۔ یہ واقعاتی سلسلے کو دیکھنے کی سادہ صورت ہے۔ اس کی شکل یہ ہے کہ امکان، طریقہ کار سے گزر کر مثبت منفی (کامیاب یا ناکام) نتیجہ پیدا کرے یا یہ کہ طریقہ کے مرحلے سے پہلے ہی دم توڑ دے۔

کہانی کی تعریف کرتے ہوئے محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون "کہانی کے روپ" میں بتایا کہ کہانی کا مطلب ہے واقعات کا ایک سلسلہ، اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔

ظاہر ہے کہ یہ کہانی کی نامکمل تعریف ہے کہ اس میں نہ تو واقعاتی ترتیب کی طرف کوئی اشارہ ہے اور نہ ہی زمانی تسلسل (time sequence) کی بات کی گئی ہے۔ پھر پلاٹ اور کہانی میں فرق ظاہر کرنے کے لیے کہتے ہیں:

اگر میں کہانی اور پلاٹ کے فرق کو ایک مثال سے واضح کر دوں
تو بہتر ہوگا۔ اگر میں کہوں کہ ایک آدمی مر گیا اور دو دن بعد اس
کی بیوی مر گئی تو یہ کہانی ہوئی، کیوں کہ یہ دو واقعات ایک جگہ جمع
کر دیے گئے ہیں جن میں کوئی لازمی ربط نہیں۔ بیوی کی موت
شوہر کی موت کا نتیجہ نہیں، بلکہ ایک الگ واقعہ ہے۔ لیکن اگر
میں کہوں کہ ایک آدمی مر گیا، اس رنج میں اس کی بیوی نے زہر
کھالیا اور وہ بھی مر گئی تو یہ پلاٹ ہو گیا، کیوں کہ اب یہ دونوں
واقعات ایک دوسرے سے غیر متعلق نہیں رہے بلکہ ان میں
ایک ربط پیدا ہو گیا۔ شوہر کی موت سبب ہے اور بیوی کی موت
نتیجہ ہے۔ اب یہ بکھرے ہوئے واقعات نہیں رہے بلکہ ایک
نقش بن گیا ہے۔

عسکری کے اس طویل بیان کو سامنے رکھتے ہوئے ان ہی کی وضع کردہ تعریف کو دوبارہ دیکھیے تو میری اس بات کی تصدیق ہو جائے گی کہ یہ ایک نامکمل تعریف ہے۔ ان کا بیان کردہ واقعہ، آدمی کا مرنا اور اس کے دو دن بعد اس کی بیوی کا مرنا دراصل دو واقعات ہیں لیکن بہ ظاہر اسباب وعلل کے بغیر۔ اس میں علت یعنی رنج کی کیفیت کو شامل کر لیں تو یہ پلاٹ بن گیا۔ لیکن علت کے بغیر بھی واقعاتی ترتیب اور زمانی تسلسل کو صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے، لہٰذا کہانی کی کوئی ایسی تعریف قابلِ قبول نہیں ہو سکتی جس میں ان دو عناصر کا تذکرہ نہ ہو۔

معلوم ہوتا ہے کہ کہانی اور پلاٹ کی تعریف وضع کرتے ہوئے عسکری صاحب نے ای ایم فورسٹر کی اس مثال کو سامنے رکھا ہے:

We have defined story as a narrative of events of events arranged in time-sequence .Aplot is also a narrative of events.the complianins falling on causality .The King died and then queen died, is a story . The king deid and then the queen died of grief is a plot.

کہانی کے عمومی تصور کو ذہن میں رکھتے ہوئے ان تمام باتوں کو ہم سمیٹ کر دیکھنے کی کوشش کریں تو یہ نکات سامنے آتے ہیں:

واقعاتی (زمانی) تسلسل کہانی کے لیے لازم ہے۔
کہانی کے لیے پلاٹ کا ہونا ضروری نہیں۔
کہانی کے لیے واقعاتی علت کا ہونا ضروری نہیں۔

اوپر ظاہر کیا ہوا نتیجہ بہ ظاہر بعید از قیاس نظر آتا ہے لیکن جو بات دل کو لگتی ہے وہ یہ ہے واقعات کا زمانی تسلسل کہانی کی بنیادی ضروریات پوری کرنے کے لیے کافی ہے۔ مثال کے طور پر جناب عسکری ہی کی ایک کہانی "

ایک معمولی خط" کو دیکھتے ہیں۔ بہت سادہ طریقے سے کہانی کے واقعات اس طرح سے بیان کیے جا سکتے ہیں:

"وہ" (کہانی کا مرکزی کردار) اپنی ایک ہم جماعت انجیلا نامی لڑکی کی توجہ حاصل کرنا چاہتا تھا مگر کم ہمتی آڑے آجاتی۔ یہاں تک کہ کالج کا دور ختم ہوگیا۔

وہ بے چین رہتا تھا اور اسے زندگی بے مقصد لگنے لگی تھی کہ ایک دن اس نے ہمت کر کے انجیلا کے نام اپنے جذبات کے اظہار کے لیے ایک خط لکھ ڈالا۔

اس خط کو حوالۂ ڈاک کرنے کے بعد اس کے سر سے ایک بوجھ ہٹ گیا اور اس کی طبیعت میں چونچال آگئی۔

کچھ دنوں بعد اس کو ایک معمولی سی نوکری مل گئی اور پھر اس کی شادی بھی ہوگئی۔

پانچ سال بعد ایک دن اس نے اپنا جائزہ لیا تو خود کو مستقبل سے خائف اور حال سے بیزار شخص پایا جو ماضی کی تاریکیوں میں جھانکنے کا خواہش مند تھا۔

اسے اب انجیلا کو تحریر کردہ خط کی یاد ستانے لگی۔ رفتہ رفتہ انجیلا کی ہستی اس کے لیے بہت گہری اور حقیقی ہونے لگی۔ وہ اس نشے میں ڈوبا رہتا۔ مزید چھ سال گزر گئے۔ ایک دن بازار میں اتفاقاً ایک پرانے ہم جماعت سے ملاقات ہوگئی۔ اس نے جھجکتے ہوئے ہم جماعت سے انجیلا کے بارے میں دریافت کیا تو معلوم ہوا کہ انجیلا تو شادی کے ایک سال بعد ہی انتقال کر گئی تھی۔

اس کہانی میں واقعاتی ترتیب بھی ہے اور زمانی تسلسل بھی لیکن نہ تو پلاٹ ہے اور واقعات کو جوڑتی ہوئی علت بھی کہیں نظر نہیں آتی۔ یعنی یہاں پر "چوں کہ" اور "لہٰذا" کا عمل دخل نظر نہیں آتا۔ کم از کم اس طرح نہیں جیسا کہ بادشاہ اور ملکہ کی کہانی میں ہے۔ یعنی:

"چوں کہ" بادشاہ کے مرنے کا ملکہ کو بہت غم تھا، "لہٰذا" اس غم میں، ملکہ چل بسی، لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ دادی اماں سے کہانیاں سننے کے بعد ہمیں علت اور معلول یعنی "چوں کہ" اور "چناں چہ" کے بغیر کہانی ہی نہیں معلوم ہوتی۔

تو یہاں ہم قاری کی حیثیت سے متن کو رد تشکیل اور پھر تشکیل نو کے مرحلے سے گزارتے ہوئے متن میں پوشیدہ علتوں کو سامنے لے آتے ہیں۔ اب دیکھیے تو کہانی کا ڈھانچا کچھ یوں ترتیب پائے گا۔

چوں کہ کم ہمتی، بیزاری، اکتاہٹ لہٰذا ایک خیالی دنیا کی تعمیر، نتیجہ سرخوشی کا عالم، امید چوں کہ تصوراتی دنیا کی تباہی، نتیجہ غم، اداسی، بیزاری، احساسِ رائگانی۔

یہاں شعور رو کی بحث چھیڑ کر کہانی کے غیر واقعاتی ہونے پر اصرار کیا جا سکتا ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ شعور کی رو احساسات سے قبل پس از شعور کی کیفیات کا بیان ہے یہاں حسی تجربے کی شرط نہیں پھیلا وحدتِ خیال اور یک جائی کا اظہار اس طرح ممکن نہیں جیسا کہ واقعاتی بیانیہ میں نظر آتا ہے۔ یہ عمومی صورت حال ہے لیکن یہ گمان کرنا کہ پس شعور کی کیفیت واقعاتی اجزا سے لاتعلق ہے۔ کم فہمی کے سوا کچھ نہیں۔ تنہائی، غم، خوشی، مایوسی وغیرہ کی کیفیات اپنے پس منظر میں واقعاتی جہت رکھتی ہیں، لہٰذا شعور کی رو کی تکنیک پر لکھی جانے والی

کہانیاں بھی بیانیہ کے زمرے میں آتی ہیں۔ اس بات کی مزید صراحت اس طرح سے ہو سکتی ہے کہ ہم جان لیں کہ "شعور کی رو" افسانوی کردار کے خیالات کی تحتی شکل ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے وجود میں آنے والا بیانیہ قاری کی رسائی ان محسوسات، خیالات اور تجربات تک ہوتی ہے جو شعوری بھی ہیں اور نیم شعوری بھی۔ کردار کے ذہن میں جاری و ساری عمل کے پھیلاؤ کے اظہار بیانیے کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ ظاہری بات ہے کہ بیانیے کا یہ اسلوب نہ تو معروضی تشکیلات پر مبنی ہوتا ہے اور نہ ہی روایتی مکالمے کی تکنیک کو بروئے کار لایا جاتا ہے۔ یہاں یہ کہنا مناسب ہو گا کہ فکشن کے ضمن میں دکھانے کے عمل کو بتانے کے عمل پر بہر حال فوقیت حاصل ہے۔ غیر شخصی (اور غیر واقعاتی) کہانی بیسویں صدی کی پیداوار ہے۔ اس تجربے نے قاری کو ادب سے دور کرنے میں کیا کردار ادا کیا، یہ سب کے علم میں ہے۔ کبھی کبھار تو یوں لگتا ہے کہ کہانی کار کہانی کے بجائے خود اپنی تلاش میں ہے۔ نتیجتاً قاری کہانی کو ڈھونڈ رہا اور ادب چھاپ کر بیچنے والا پتھرائی ہوئی آنکھوں سے قاری کی راہ تک رہا ہے۔

کہانی منصۂ شہود میں آنے کے لیے بیانیے کی محتاج ہے۔ بیانیہ جیسا کہ ہم نے دیکھا، واقعات پر مشتمل ہوتا ہے، لہٰذا بیانیہ فکشن کی تکنیک نہیں بلکہ اس کی بنیادی ساخت ہے۔ بیانیہ فقط فکشن ہی تک محدود نہیں بلکہ اخباری خبریں، فیچرز، کارگزاری کے تحریری احوال، موضوعاتی، تکنیکی اور دیگر غیر ادبی تحریریں اور عمومی گفتگو اپنے اندر بیانیہ کا عنصر لیے ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس ادبی تحریروں پر کہیں کہیں ان تحریروں کا گمان ہوتا ہے جو اپنی اصل میں غیر ادبی ہیں اور جن کی طرف فاضل مصنف نے صراحت کے ساتھ توجہ دلائی ہے۔ یہاں وہ فکری الجھن پیدا ہوتی ہے جو ادب اور غیر ادب کے مابین بہ ظاہر نادیدہ حد فاصل کا شاخسانہ ہے۔ یہ ایک تکنیکی بحث ہے مگر ادب کا ایک ادنیٰ قاری بھی ذوقِ سلیم کی کارفرمائیوں سے بہ خوبی واقف ہے جو ادب اور غیر ادب کا فیصلہ کر دیتی ہیں۔ مسئلہ یہ ہے کہ ذوقِ سلیم کی ایک ایسی تعریف ممکن نہیں جو اپنی کلیت میں سب کے لیے قابلِ قبول ہو۔ لہٰذا یہاں تکنیکی مہارت (صلاحیت) اور ذوقِ سلیم آپس میں اس طرح گڈمڈ ہو جاتے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے علاحدہ کر کے دیکھنا کارِ محال لگتا ہے۔ یوں یہ کہنا مناسب ہو گا کہ فہم یا ذوق کی بحث فکری انتشار کے سوا کسی اور صورتِ حال پر منتج ہو ہی نہیں سکتی۔ جہاں تک تکنیک کا تعلق ہے تو اس کی اہمیت سے انکار نہیں۔ جب ہم کہتے ہیں کہ میرؔ اپنے ذاتی تجربے کو بلند کر کے اسے پوری کائنات کا مسئلہ بنا دیتا ہے تو دراصل ہم میرؔ کی تکنیکی گرفت اور فنی عظمت کا اعتراف کر رہے ہوتے ہیں۔ اس بات کی مزید وضاحت کی جا سکتی ہے مگر فی الوقت یہ ہمارے مسئلے سے سروکار نہیں رکھتی۔

نثر کے ضمن میں یہ بات مثلاً منٹو کے بارے میں کہی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی بے بدل تکنیک کو بیانیہ اور کہانی میں بروئے کار لاتے ہوئے اپنی تحریروں میں وہ فوریت پیدا کر دیتا ہے جو ہمیں چونکانے کے ساتھ ساتھ ہمارا کتھارسس کرتا ہے۔ تو ساری بات ہیئت کی مواد پر فوقیت کی ہے۔ ہیمنگ وے کے ناول "Hills of Africa Green" کا تجزیہ کرتے ہوئے فریڈرک جیمسن تو یہاں تک کہتا ہے کہ قاری کی دلچسپی جانوروں کے شکار سے زیادہ اس بات پر مرتکز ہو جاتی ہے کہ مصنف اپنی تحریر میں واقعاتی بیان کو فن کی کس بلندی تک لے جا سکا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں جانوروں کا شکار مواد ہے اور اس کا بیان کہانی کی ہیئت۔ اس پس منظر کی روشنی میں احمد جاوید کا یہ کہنا کہ شاعری مصرع سازی کا فن ہے، ایک نئے رخ سے ہم پر منکشف ہوتا ہے۔ پھر سلیم احمد یاد آتے

ہیں جن کے مطابق کوئی بھی موضوع ادب کے دائرہ کار سے خارج نہیں۔ شرط یہ ہے کہ پیرایہ اظہار ادبی ہو۔

افسانے کے ضمن میں فاضل مصنف کے خیال میں Short Story کا ترجمہ "مختصر افسانہ" قرار دینے سے یہ خرابی پیدا ہوئی ہے کہ افسانے کو ناول کی تصغیر مان لیا گیا ہے۔ مختصر افسانے کی اصطلاح پہلے پہل کس نے استعمال کی یہ تو میں نہیں جانتا مگر یہ سوچتا ہوں کہ شارٹ اسٹوری کا لغوی ترجمہ کرنا اتنا ہی ضروری تھا تو "مختصر کہانی" میں کیا قباحت تھی؟ شارٹ اسٹوری کے لیے افسانے کی اصطلاح روز اول سے "فکشن" رائج ہے اور اس بابت کسی ذہنی خلفشار کا جواز سمجھ میں نہیں آتا۔ افسانے کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ ناول کے مقابلے میں مختصر ہوتا ہے، اس کا پلاٹ اور عمومی ترتیب نسبتاً کم پیچیدہ ہوتی ہے اور یہ عموماً کسی ایک مرکزی لمحۂ عمل پر مرکوز ہوتا ہے۔ یہ افسانے کی ایک عمومی تعریف ہے۔ عمومی بھی اور بہ وقت تغیر پذیر بھی۔ جو اس حقیقت کا ادراک نہیں رکھتے کہ ادبی نظریات و توجیہات کا بیان ریاضی اور طبیعیات کے اصولوں کی حتمیت کے نزدیک نہیں آتا ہمیشہ رد و قبول کی کیفیت سے دوچار رہتے ہیں۔ انھیں نہ تو کوئی تعریف بھاتی ہے اور نہ ہی کوئی توجیہ۔ اس کا نتیجہ ایک ایسی بحث ہے جو کارلا حاصل کے سوا کچھ بھی نہیں۔

ادب کے قاری کی دل چسپی تو کہانی سے ہے۔ اسے ہمیشہ اس سے غرض نہیں ہوتی کہ ہم کہانی کی درجہ بندی کرتے ہوئے اسے داستان کے مرتبے پر فائز کریں، ناول قرار دیں یا افسانے کے زمرے میں رکھیں۔ کہانی ایک مجرد خیال ہے۔ اسے مجاز کے قالب میں لانے کے لیے وسیلے، اسلوب اور نقطۂ نظر کی ضرورت ہے۔ یہ وسیلہ الفاظ کا بھی ہو سکتا ہے حرکات و سکنات کا بھی اور شبیہات کا بھی۔ الفاظ کے ذریعے کہانی کا قیام داستان، ناول، افسانے اور اشعار کے ذریعے ہو سکتا ہے۔ الفاظ اور حرکات و سکنات کا تال میل اسٹیج ڈرامے کو وجود میں لاتا ہے اور محض حرکات و سکنات، مثلاً رقص کے ذریعے بھی کہانی کو بیان کیا جا سکتا ہے۔ متحرک تصاویر کے ذریعے حاصل شدہ شبیہات بھی کہانی بیان کرتی ہیں۔

وسیلہ کوئی بھی ہو، یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ کہانی کے لیے واقعات کا ظہور پذیر ہونا ضروری ہے۔ کہانی کار کا منصب یہ ہے کہ وہ ان واقعات کو اس طرح پیش کرے کہ اس میں اس کا نقطۂ نظر سامنے آجائے۔ نقطۂ نظر براہ راست بھی ہو سکتا ہے کہ جیسا ہم اصلاحی کہانیوں کے ضمن میں دیکھتے ہیں مگر اعلیٰ ادبی معیارات اس بات کا تقاضا کرتے ہیں کہ یہ بین السطور ہو یعنی داخلی محسوس ہو نہ کہ خارجی اور اوپر سے تھوپا ہوا۔ مثلاً کسی عمومی حادثے کی خبر اس لیے لگائی جاتی ہے کہ اس میں قاری کے لیے دل چسپی کا سامان ہوتا ہے۔ لہٰذا اس میں مدیر کا نقطۂ نظر کہ وہ اس حادثے کو کس طرح دیکھتا ہے، شامل ہونا ناگزیر ہے۔ کسی دور دراز ملک میں کسی شخص کے حادثے کا شکار ہونا انسانی المیہ تو ہو سکتا ہے مگر مقامی قارئین کے لیے دل چسپی کے عنصر سے خالی۔

کہانی کو بیانیہ سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا لیکن بیانیہ اپنی خود مختار حیثیت میں مطالعے کا مطالبہ کرتا ہے۔ بیانیہ انسانی تجربات کو مرتب کرنے والا خام مال ہے جس سے حقیقت کی تعمیر ہوتی ہے۔ یہ روایات کو محفوظ کر کے ان کی ترسیل کرتا ہے۔ یہ ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے ہماری یادداشتیں بنتی اور محفوظ رہتی ہیں۔ یعنی یہ ہمیں اپنے وجود کو زمانیت کے تناظر میں دیکھنے کی صلاحیت بخشتا ہے۔ وجود سے زمانی عنصر کا رشتہ بدن اور روح کا

دشت ہے۔اس طرح سے بیانیہ خود تخلیقیت کا مظہر ہے۔

بیانیے کو فکشن کے ساتھ ملا کر دیکھیں تو یہ ہمیں ایک ایسی فضا میں لے جاتا ہے جو حقیقت اور آشنائی کے عمومی تصور سے بلند تر ہے۔ بیانیے کا خود مختار مطالعہ چوں کہ ایک جدید رجحان ہے، اس کی ساخت اور امکانات کے حوالے سے توجیہ و تفہیم کے مراحل رد و قبول کی کیفیت سے دو چار ہیں۔

بیانیہ کی بنیادی تعریف جو اسے واقعات کا تسلسل بتاتی ہے، جامد اور حتمی نہیں۔ایک نظریے کے مطابق واقعات کے پس منظر میں آباد دنیائیں بھی بیانیہ کے دائرہ کار میں آتی ہیں۔ ایسی صورتِ حال میں بیانیہ اور غیر بیانیہ میں تفریق دھندلی ہو جاتی ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں ہیئت اور مواد آپس میں اس طرح گڈمڈ ہو جاتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے علاحدہ کر کے دیکھنا ممکن نہیں رہتا۔ یہ ضروری ہے کہ بیانیے کا جھکاؤ مواد کی طرف ہو کر پیرایۂ اظہار سے اسے مکمل طور پر الگ بھی نہیں کیا جا سکتا۔

اور آخر میں وہی بات کہ کیا بیانیہ اور کہانی ایک دوسرے کے مترادف ہیں؟ سرسری طور پر دیکھا جائے تو اس سوال کا جواب اثبات میں بھی دیا جا سکتا ہے مگر باریک بینی سے دیکھا جائے تو دونوں اصطلاحات کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔

کہانی ایک مجرد خیال ہے جو اپنی پیش کش کے لیے بیانیے کا محتاج ہے۔ بیان کردہ واقعات اپنی اصلیت میں لازماً کہانی کا جوہر نہیں رکھتے، لہٰذا بیانیوں کو کہانی کے وسیع تر کھانچے میں بٹھانے کے لیے تکنیک کا سہارا لیا جاتا ہے۔ لہٰذا بیانیہ کہانی کو مواد فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی ہیئت بھی متعین کرتا ہے۔

افسانے کی حمایت میں (۱)

شمس الرحمٰن فاروقی

بات یہ ہے رام لعل صاحب کہ ان معاملات پر مناسب ترین رائے دینے کے لیے مجھ سے بہتر لوگ اس وقت موجود ہیں، لیکن چونکہ آپ نے ہیری ٹی مور (HarryT. Moore) کی کتاب ''بیسویں صدی کا فرانسیسی ادب'' دیکھ کر مجھ سے پوچھا ہے کہ اس میں افسانہ نگاروں کا ذکر کیوں نہیں ہے، اس لیے حسب توفیق دو چار باتیں عرض کروں گا۔

یہ درست ہے کہ یہ کتاب ناول نگاروں کے ذکر سے بھری ہوئی ہے، کیونکہ آج فرانس میں ناول نگار لا تعداد ہیں لیکن کوئی ادیب ایسا نہیں ہے جو محض افسانہ نگاری کے بل بوتے پر زندہ ہو۔ افسانہ پہلے بھی کوئی بہت اہم صنف نہیں تھا، اور آج تو ناول کا دوبارہ احیا ہو رہا ہے، اس لیے آج افسانے کی وقعت پہلے سے بھی کم ہے۔ فرانس اور انگلستان میں، بلکہ سارے مغرب ہی میں، افسانے کو ناول کی بس ضمنی صنف قرار دیا گیا ہے۔ ناول خود ہی نو آمدہ صنف ہے، اور افسانہ اس کے بھی کوئی سو برس بعد وجود میں آیا۔ جی ہاں اُردو میں تو یقیناً ایک سے ایک بڑا اور مشہور جفادری مصنف ہے جس کی زیادہ تر شہرت کا دار و مدار محض افسانہ نگاری پر ہے۔ لیکن اولاً تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اُردو میں باقاعدہ ناول نگاری کا ابھی آغاز ہی نہیں ہوا ہے۔ جن دنوں نئے ناول نگاروں کی ایک کھیپ نذیر احمد اور سرشار کے پیچھے پیچھے میدان میں کودی تھی، ہمارے یہاں افسانے کا کوئی ذکر نہ تھا۔ ''امراؤ جان ادا'' (۱۸۹۹) کے بعد تو بظاہر لازمی تھا کہ ناول کو خوب فروغ ہوتا۔ اور ۱۸۹۰ سے ۱۹۲۵ کے درمیان ناول بکثرت لکھے بھی گئے، بھلے ہی ان کا معیار بہت بلند نہ رہا ہو۔ لیکن نہ معلوم کیا وجہ ہوئی کہ اس کے بعد اُردو ناول کے بازار میں وہ رونق نہ رہی۔ پریم چند کے سوا تمام اہم، غیر اہم، نئے پرانے لوگوں نے صرف افسانے کو اپنا لیا۔ ظفر عمر کے جاسوسی ناولوں کی غیر معمولی کامیابی نے بھی جاسوسی ناول نگاری کو کچھ مہمیز نہ دی اور ہمیں جاسوسی ناول کے لیے ابن صفی کا انتظار کرنا پڑا۔

افسانے کی گرم بازاری کے باعث ایک دن وہ بھی آ گیا جب واجدہ تبسم نے ''بیسویں صدی'' میں انٹرویو دیتے ہوئے فرمایا کہ ان کے خیال میں اُردو افسانہ اب اس قابل ہو گیا ہے کہ دنیا کے افسانوں سے آنکھ ملا سکے۔ چہ خوش اُردو میں بمشکل تمام درجن بھر واقعی زوردار افسانے لکھے گئے ہیں اور وہ بھی مختلف مجموعوں میں دفن ہیں، یکجا نہیں ملتے۔ کوئی شخص موپاساں یا چیخوف وغیرہ کے بہترین افسانے براہ راست دنیا کے بازار سے لا کر اُردو افسانوں کے سامنے رکھتا تو اور بات تھی۔ انگریزی کے (بعض اوقات) ناقص تراجم سے ترجمہ کیے ہوئے چند افسانوں کی روشنی میں کسی صاحب کا یہ کہنا کہ فلاں افسانہ نگار میں چیخوف، گورکی اور تمام الم غلم افسانہ نگاروں کا

احتراج ملتا ہے، ویسا ہی ہے جیسے میں کہہ دوں کہ فلاں کی شاعری میں شیکسپیئر، سافکلیس (Sophocles) فردوسی اور لی پو (Li Po) کا احتراج ملتا ہے۔ یہ تو ایسا ہی ہے جیسا ایک زمانے میں ہم کبھی میر انیس کو شیکسپیئر ہند یا ہومر ہند کہتے تھے اور کبھی نظیر اکبر آبادی کو شیکسپیئر کا ہم پلہ بتاتے تھے۔ کبھی غالب کو گوئٹے سے بھڑانے کے لئے ہم لوگ ہر مضمون میں پانچ سات بار "غالب اینڈ گوئٹے" ڈال دیا کرتے تھے۔ کبھی آغا حشر خود کو "شیکسپیئر ہند" کا خطاب دے کر دل کی سو مچھوں پر تاؤ دیتے تھے۔ اس طرح کے دعووں میں محنت نہیں کرنی پڑتی اور رنگ (اپنے حسابوں) چوکھا آتا ہے۔ خالی خولی دعویٰ کرنا آسان ترین ہنر ہے اور یہی ہنر ہمارے نقادوں کو محبوب رہا ہے۔ لطف یہ بھی ہے کہ نئے پرانے لوگ سب یہی کہتے ہیں کہ ہمارے تنقید شاعری کے علاوہ کسی اور فن کی بات ہی نہیں کرتی۔ وہ شاکی ہیں کہ افسانے پر ہمارے یہاں تنقید کم لکھی گئی۔ ذرا سوچیے اگر آپ کے یہاں چیخوف، موپاساں اور ٹامس مان کے ہم پلہ افسانہ نگار موجود ہوتے تو کیا تنقید کو کتے نے کاٹا تھا جو ان کا ذکر نہ کر کے چھٹ بھیے شاعروں کا ذکر کرتی؟

اول الاصول تو یہ ہے کہ خالص فن کے اعتبار سے افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے۔ لیکن دوسری حقیقت یہ بھی ہے کہ ہمارے یہاں افسانے اور ناول کا وجود اتنا پر قوت اور نمایاں نہیں ہے جتنا شاعری کا ہے۔ بڑے ادیبوں کا ذکر ہو تو ہمیں غالب میر، اقبال ہی یاد آتے ہیں، پریم چند، منٹو اور بیدی نہیں۔ پھر ناول اور افسانے پر تنقید ہو تو کہاں سے ہو؟ اس وقت تو حالت یہ ہے کہ ایک بڑے یا مشہور افسانہ نگار کے جواب میں کم سے کم چار اتنے ہی مشہور اور اہم شاعر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ اور یہ بھی صرف ہمارے عہد کی بات ہے۔ اقبال کے عہد میں بڑے بڑے شاعروں کے نام لیجیے۔ اقبال نے جب شاعری شروع کی تو حالی، داغ اور امیر و جلال اور شاد عظیم آبادی کا غلغلہ تھا۔ اور جب ختم کی تو حسرت، فانی، یگانہ، جوش اور اختر شیرانی کا طوطی بول رہا تھا۔ جگر اور فراق اچھی طرح جم چکے تھے اور ن۔ م۔ راشد، میراجی، مجاز، فیض کا ذکر ہونے لگا تھا۔ ۱۹۰۰ سے ۱۹۳۰ تک اس عرصے میں آپ نے کتنے افسانہ نگار پیدا کیے؟ بس ایک پریم چند۔ ابھی چھوڑ دیئے۔ سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری، سلطان حیدر جوش، اعظم کریوی، سدرشن وغیرہ کو بڑے افسانہ نگاروں میں رکھیے گا تو ایک وقت ایسا آ جائے گا جب آپ قدامی مخبر، ذکی انور، قیسی رام پوری کو بھی کرسی نشین کرنے سے گریز نہ کریں گے۔ ہمارے عہد میں افسانہ نگاروں کی کثرت ہے، لیکن شاعروں کی تو بے مبالغہ بھیڑ ہے جو امڈی چلی آتی ہے۔

ترقی پسند افسانہ نگار؟ جناب اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہے کہ ترقی پسندوں نے افسانے کو اس لیے فروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا وہ کام لینا چاہتے تھے اس کے لیے افسانہ موزوں ترین صنف تھا ورنہ انھیں افسانے سے کوئی محبت نہ تھی۔

جی، آپ کو حیرت ہو رہی ہے کہ اس طرف لوگوں کا دھیان کیوں نہیں گیا؟ اجی اس میں حیرت کی کیا بات ہے، ادب کا معاملہ ہی ایسا ہے کہ لوگ از خود ظاہر حقائق کو نظر انداز کرتے رہتے ہیں اور جب کوئی بھلا آدمی ان سے کہتا ہے کہ اس سچائی کی بھی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھیے تو اسے طرح طرح کے خطابات سے نوازا

جاتا ہے۔ ورنہ ایمان کی تو یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے جس طرح غزل کی مخالفت اور افسانے کی حمایت کی وہ خود اس بات کی دلیل ہے کہ وہ حالی کے دسترخوان کے بچے ہوئے نوالوں سے اپنا تنقیدی خوان سجا رہے تھے۔ اگر حالی کے دور میں افسانے کا وجود ہوتا تو حالی بھی شاعری کو یک قلم مسترد کر کے افسانہ نگاری کی تلقین کرتے۔ افسانہ نہیں تھا، اس لیے انھوں نے شاعری کو ایک زبردست قسم کا جلاب دے کر عشق، عاشقی وغیرہ کے تمام مسائل کا اسہال کر دیا۔ افسانہ بچارہ تو تبت کے یاک کی طرح سست قدم لیکن کارآمد ہے، شاعری کی طرح جذباتی آگ سے نہیں کھیلتا۔ ترقی پسندوں نے غزل کو سامراجی نظام کی یادگار کہہ کر اس لیے برادری سے باہر کرنے کی کوشش کی کہ انھیں خوف تھا کہ اگر اس سخت جان لونڈیا کو گھر میں گھسنے دیا گیا تو اچھا نہ ہوگا۔ مولانا حالی کے جلاب کے باوجود اس کے رگ وپے میں دوڑتے ہوئے عشقیہ، غیر ملکی، غیر پروپیگنڈائی فاسد مادے کا مکمل تنقیہ ممکن نہیں ہے۔ یہ بدمعاش دوسرے ہونہار بچوں کے اخلاق بھی خراب کر دے گی۔ اور ایسا ہی ہوا بھی۔ اُردو کا مزاج علی الخصوص اور ادب کا مزاج علی العموم نثر سے زیادہ شاعری کی طرف مائل ہے اور شاعری کا مزاج ہر عہد میں پروپیگنڈے کے خلاف رہا ہے۔ چنانچہ حسرت موہانی سے لے کر فیض اور مخدوم تک جس نے بھی غزل کہی وہی زلف ورخسار کی بات کہی، صرف پیرائے بدل گئے۔

لیکن ترقی پسندی اور اس کے فوراً بعد والے عہد میں افسانے کی مقبولیت سے یہ دھوکا کھانا کہ افسانہ بذات خود کوئی بڑی تیس مارخاں ٹائپ کی چیز ہے اور اُردو افسانہ خاص کر کے بہت قدآور اور جاندار ہے، بڑی غلطی ہوگی۔ سوکی سیدھی بات یہ ہے کہ جس صنف کی عمر ابھی آپ کے یہاں مشکل سے ستر بہتر سال کی ہوئی ہو، اس میں کسی عظیم تحریر کا امکان زیادہ نہیں ہو سکتا۔ یہ تو ہماری خوش نصیبی ہے کہ دو چار واقعی بڑے ادیبوں مثلاً پریم چند اور منٹو اور بیدی نے افسانے کو اپنا لیا۔ اور اب تک جو افسانہ لکھا گیا ہے اس میں بڑے افسانے کثیر تعداد میں نہ سہی، بہت اچھے افسانے کثیر تعداد میں یقیناً مل جاتے ہیں اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ Profession رکھنے والے افسانہ نگار جن سے اکا دکا بڑا افسانہ بھی سرزد ہو گیا ہو، یا ہو سکتا ہے، اُردو میں competence بہت ہیں۔ لیکن ان کی مقبولیت اور شہرت کی بنا پر مغالطہ نہ کھانا چاہیے کہ ہمارے یہاں عالمی معیار کے بہت سارے افسانے بکھرے پڑے ہیں۔

خیر، اُردو کے سیاق وسباق کو چھوڑیے اور عمومی حیثیت سے بات کیجیے۔ کیا آپ کسی عظیم مصنف کا نام بتا سکتے ہیں، جس نے مصنف افسانہ نگار کی بنا پر عظمت کا تاج پہنا ہو؟ ایک موپاساں کا نام ذہن میں آتا ہے، لیکن اس نے بھی منہ جھوٹا کر لینے کی حد تک ناول کا مزا چکھا ہے بلکہ اس کا ایک ناولٹ ''ایک عورت کی کہانی'' تو بلاشبہ بڑے ناولوں کے زمرے میں آتا ہے۔ اور میرے خیال میں اس کو بقائے دوام بخشنے کے لیے یہی ناول بہت تھا۔ جی، چیخوف؟ جناب چیخوف کی اہمیت اور خاص کر اس عہد میں تو اس کے ڈراموں کی وجہ سے ہے۔ اگر چیخوف سے ڈراما الگ کر لیجیے تو اس کی قدر آدھی بھی نہیں رہ جاتی۔ حاصل معاملہ یہ ہے کہ افسانے بھی انھیں لوگوں نے لکھے جو اصلاً ناول نگار تھے۔ ڈکنس کی مثال سامنے کی ہے۔ اسے کون افسانہ نگار کہے گا؟ اور ہمارے زمانے میں تو سب کے سب، کافکا ہو یا مان، سارتر ہو یا کامیو، جوائس ہو یا ڈی ایچ لارنس، سب نے ناول لکھے ہیں، ان میں کوئی ایسا

نگی ہے جسے ہم محض افسانہ نگار کی حیثیت سے جانتے ہوں۔ دیکھیے ناول کے مقابلے میں افسانے کی وہی حیثیت ہے جو ہمارے یہاں غزل کے مقابلے میں رباعی کی ہے۔ تقریباً ہر بڑے شاعر نے غزل کے ساتھ ساتھ رباعی لکھی ہے۔ مرثیہ نگاروں کو لیجیے تو انیس و دبیر سامنے آتے ہیں۔ نظم نگاروں کو لیجیے تو جوش۔ اقبال نے اگرچہ رباعی کے روایتی، مقررہ اوزان کو نظر انداز کیا، لیکن انھوں نے ہزج مسدس محذوف میں جو مصرعے لکھے ہیں، انھیں وہ رباعی ہی کہتے ہیں۔ ان سب نے رباعی میں فن کاری کا اعلیٰ اظہار کیا ہے۔

لیکن کیا آپ یہ فرض کر سکتے ہیں کہ میر، غالب، سودا سے لے کر جوش و فراق تک سب کی شہرت و عظمت بطور رباعی گو کے ہے؟ اگر رباعی گویوں کی حیثیت سے مشہور شعرا کے نام سوچیے تو کیا نظر آتا ہے؟ امو جان ولی دہلوی، جگت موہن لعل رواں، اور امجد حیدر آبادی۔ تو کیا آپ کے خیال میں یہ حضرات غالب اور میر کے برابر ہیں؟ یا جعفر علی حسرت کا ناپید دیوان رباعیات، یا امو جان ولی کا ڈھائی جز درد کا دیوان رباعیات، میر کے چھ دیوانوں میں سے ایک کے بھی برابر ہے؟ رام برائن موزوں، بدھ سنگھ قلندر، محمد تشنہ، ایک ایک غزل، بلکہ ایک شعر کے بوتے پر زندہ رہ گئے۔ کیا آپ کے خیال میں کوئی ایسا بھی شاعر ہے جو محض ایک رباعی کے سہارے زندہ ہو؟ بس بالکل یہی حال افسانے کا ہے۔ عبداللہ حسین نے چار چھ افسانے لکھ کر توجہ اپنی طرف منعطف کی۔ لیکن "اداس نسلیں" نہ لکھتے تو عبداللہ حسین کو ایک ہونہار افسانہ نگار سے زیادہ کیا کہا جا سکتا تھا؟ کرشن چندر یا بیدی یا منٹو یا پریم چند کے اہم افسانوں کا ذکر و مطالعہ آج آپ شوق و تفصیل سے کرتے ہیں، لیکن اس شوق و تفصیل میں بعد از وقوعہ والی عقل بھی شامل ہے۔ "مردہ سمندر" یا "کفن" کی اشاعت پر اتنا غلغلہ نہیں اٹھا تھا جتنا ایک اہم ناول مثلاً "آگ کا دریا" کی اشاعت پر اٹھا۔ آج یورپ کے ادبی حلقے آرنلڈ شمٹ (Amold Schmidt) کے ناول Bottom's Dream پر بحثیں کرتے پھر رہے ہیں، حالانکہ یہ اس کی پہلی تحریر ہے جو معرض طباعت میں آئی ہے۔ یہی حال کوئی آٹھ سال پہلے ایک اور جرمن رالف ہاخ ہوتھ (Ralph Hochhuth) کے مشہور ڈرامے The Deputy کا ہوا۔ واقعے کا تجزیہ کیا گیا کہ کیا ارنسٹ جونز (Emest Jones) نے ہیملٹ کا کیا تجزیہ کیا ہوگا۔ آپ کے خیال میں کسی ایک اہم ترین اور عظیم ترین افسانے کی اشاعت پر بھی اتنی دلچسپی اور بحث و مباحثہ ممکن ہے یا ممکن تھا؟ یہ تسلیم کہ غالب اگر صرف رباعی گو ہوتے تو یہاں صرف ہی بڑے آدمی کیوں نہ ہوتے، رہتے تو چھوٹے ہی گھروں میں۔ ان کو پھیلنے کا موقع کہاں ملتا؟ دوسری طرح کہیے تو یوں کہیے کہ بڑے ادیب اپنے اظہار کے لیے بڑے وسائل ہی استعمال کرتے ہیں۔ اقبال، میر و غالب و انیس کے لیے یہ ممکن ہی نہ تھا کہ وہ صرف رباعی کہہ کر بسر کر لیتے۔ شیکسپیئر اور ملٹن محض سانٹ نگار ہو کر زندہ رہ سکتے تھے۔

ہاں یہ ٹھیک ہے کہ آپ اس کی وجہ پوچھیں کہ افسانہ چھوٹی صنف ادب کیوں ہے؟ اگر ضخامت ہی معیار ہوتا (اگرچہ یہ بھی معیار ہے، کیونکہ "یولی سیز" (Ulysses) میں جتنی عقل (Wisdom) بھری ہوئی ہے وہ اگرچہ اقداری طور پر گورکی کے افسانے "چھبیس آدمی اور ایک لڑکی" میں بھری ہوئی عقل کی طرح ہو سکتی ہے، لیکن مقداری طور پر اس سے کم ہی ہوگی۔ ملحوظ خاطر رہے کہ میں برنارڈ شا کے ناول کا موازنہ گورکی کے افسانے سے نہیں کر رہا ہوں۔ صادق صدیقی سردھنوی کے پورے ناول "ایران کی حسینہ" میں جتنی عقل صرف ہوئی ہے اس

سے زیادہ حسن گورکی نے اپنے ایک پیراگراف میں صرف کی ہوگی۔ لیکن میں تذکرہ کر رہا ہوں دو ایسے فن کاروں کا یعنی جوائس اور گورکی جن میں تقابل ہو سکتا ہے)۔۔۔ ہاں تو اگر صرف ضخامت کو معیار فرض کیا جائے تو مختصر ترین افسانہ بھی پانچ شعر کی غزل یا آٹھ مصرعوں کی نظم سے زیادہ ضخیم ہوتا ہے۔ پھر افسانے کو غزل یا نظم کے مقابلے میں چھوٹی صنف کیوں کہیے؟ مان لیا کہ ڈرامے اور ناول کے مقابلے میں افسانے کو کم تر کہنا ہوگا۔ لیکن اس کو شعر سے کیوں چھوٹا کہا جائے؟

شاعری کے نقاد یہ نہیں کہہ سکتے کہ شاعری فی نفسہ نثر سے اعلیٰ تر ہوتی ہے، کیوں کہ یہ اس قوم کا گول مول جواب ہوا جس کو سن کر افسانہ نگار بجا طور پر ناراض ہو سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے نثر تو زیادہ مہذب اور شائستہ (Sophisticated) طرز اظہار ہے، شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں۔ شاعری نے جب جنم لیا ہوگا تو انسان بے چارہ شاید لکھنے پڑھنے کی بھی صلاحیت سے محروم رہا ہوگا۔ جوں جوں ذہن ترقی کرتا ہے نثر نکھرتی جاتی ہے۔ جہاں تک ہم جانتے ہیں، ہر ادب میں ایسا ہوا ہے کہ شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں، بلکہ بعض زبانوں میں تو اس وقت بھی نثر کا باقاعدہ وجود نہ تھا جب ان کی شاعری ترقی کی اعلیٰ منزلیں طے کر دی تھی۔ عربی کی مثال سامنے کی ہے۔ میرا خیال ہے کہ قرآن کا یہ دعویٰ کہ اگر یہ شاعری ہے تو اس جیسی دو آیتیں بھی بنا کر لے آؤ، اس وجہ سے اور بھی مسکت و محکم تھا کہ اس زمانے تک عربی زبان میں ادبی نثر معدوم تھی۔ بہر حال، سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر نثر ترقی یافتہ ذہن کی تخلیق ہو تو یہ شاعری سے افضل کیوں کر ہوئی؟ شاعری تو غیر مہذب وحشی قبائل کے بھی بس میں آ جاتی ہے۔ بھیلوں اور گونڈوں کے یہاں بھی اعلیٰ شاعری کے نمونے مل جائیں گے، لیکن کیا وہ خطوط غالب کو جواب پیش کر سکیں گے؟

لہٰذا افسانے کو چھوٹا ثابت کرنے کے لیے کچھ اور کہنا پڑے گا۔ اگر یہ کہا جائے کہ شاعری ایک مخصوص طرح کے علم کا اظہار کرتی ہے، جس پر افسانے کو قدرت نہیں ہوتی تو جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ بھی ایک مخصوص طرح کے علم کا اظہار کرتا ہے، شاعری جس پر قادر نہیں ہوتی۔ اگر یہ کہا جائے کہ شاعری میں ارتکاز concentration کا وصف ہوتا ہے، تو ہم افسانے میں وسعت اور تحلیل نفسی کی ایسی کارفرمائی دکھا سکتے ہیں جو شاعری کے بس میں نہیں ہے۔

جی نہیں، اس پر زیادہ خوش ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ بات تو تاریخی طور پر ثابت ہے کہ افسانہ ایک فروعی صنف ادب رہا ہے، اور ادب کے خاندان میں اس کی حیثیت چھوٹے بیٹے کی سی رہی ہے جو اگر چہ بڑے بیٹے سے زیادہ ہوشیار ہو سکتا ہے لیکن اسے بڑے بیٹے کے برابر وقعت کبھی نصیب نہیں ہوتی۔ تو ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اب اس منزل پر آ کر آپ پچھلے دلائل کو بھلا کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ فاروقی صاحب آپ افسانے کو کم تر سمجھتے ہوں تو سمجھتے ہوں لیکن میرے خیال میں افسانہ شاعری سے کسی طرح کم نہیں۔ آپ مجھے یہ خوشی نظر انداز کر دیں مگر تاریخ کو کہاں لے جائیں گے؟ وہ تو آپ کی گردن میں بندھی ہی رہے گی۔ تاریخ کمبخت تو یہی بتاتی ہے کہ کوئی شخص صرف و محض افسانہ نگاری کے بانس پر چڑھ کر بڑا ادیب نہیں بن سکا ہے۔ خود افسانہ نگار کے حامیوں اور نقادوں کا یہ حال ہے کہ ابھی کچھ دن ہوئے ایک کتاب افسانہ نگاری پر ہے، اس کا عنوان ہی ہے The

Modest Art۔ آپ اس کو احساس کم تری کہیں تو کہیں، لیکن احساس کم تری کا اظہار تو عام طور پر ڈینگیں مارنے کی شکل میں ہوتا ہے۔ بہر حال اس قصے کو چھوڑیے، افسانے کی کمزوری کیا ہے؟ اس پر غور کیجیے۔

کبھی آپ نے یہ سوچا ہے کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت کیا ہے؟ بنیادی خصوصیت سے میری مراد وہ عنصر ہے، جس کے بغیر افسانے کا تصور نہ کیا جا سکے۔ فرض کیجیے کہ میں کہوں کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت بیانیہ Narrative ہے تو اس سے آپ کو انکار تو نہ ہوگا؟ تو پھر آگے چلیے۔ افسانے کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کا بیانیہ کردار پوری طرح بدلا نہیں جا سکتا۔ یعنی افسانے میں یہ ممکن نہیں ہے کہ آپ مسلسل اور ہر جگہ بیانیہ سے انکار کرتے چلیں۔ معاملہ مسترد ہو سکتا ہے، کردار مسترد ہو سکتا ہے، پلاٹ غائب کر سکتے ہیں، ماحول اور جزئیات کو حذف کر سکتے ہیں، لیکن اس کے آگے نہیں۔ پلاٹ غائب کر دینے پر بھی بیانیہ کسی نہ کسی شکل میں موجود رہتا ہے۔ آپ time sequence کو الٹ پلٹ سکتے ہیں لیکن افسانے میں time ہی نہ ہو، یہ ممکن نہیں ہے۔ گویا افسانہ time کے چوکھٹے میں قید ہے، اس سے نکل نہیں سکتا۔ یعنی یہ ممکن نہیں ہے کہ افسانے میں کچھ واقع نہ ہو، اس میں کوئی واقعہ event نہ ہو۔ لہٰذا افسانے میں انقلابی تبدیلیاں ممکن نہیں ہیں۔ بس ایک انقلابی تبدیلی آپ نے کر لی کہ پلاٹ غائب کر دیا، time sequence کو upset کر دیا، اس کے آگے آپ کی گاڑی رک جاتی ہے۔ بڑی صنف سخن وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے۔ افسانے کی چھوٹائی یہی ہے۔ اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ ان گنت تجربات ہو سکیں۔ ایک آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا اور بس۔

آپ نے سانیٹ کے بارے میں غور کیا ہے؟ انیسویں صدی کی آٹھویں دہائی آتے آتے سانیٹ انگلستان سے غائب کیوں ہو گئی؟ فرانس میں ذرا دیر اور چلی، یعنی انیسویں صدی کی آخری دہائی تک ملارمے وغیرہ نے سانیٹ لکھے ہیں۔ لیکن اس کے بعد؟ اپنے اپنے وقتوں میں سب بڑے شاعروں نے اس صنف کو نوازا لیکن زندہ نہ رکھ سکے۔ جنگ عظیم پر لکھنے والے شاعر سیسون (Seigfried Sassoon) نے طنزیہ سانیٹ ضرور لکھے ہیں۔

آڈن (Auden) نے بھی اس میں تھوڑی بہت توڑ پھوڑ کر لی۔ لیکن پھر بھی سانیٹ اب ایک بہت ہی سکڑی ہوئی صنف ہو کر رہ گئی ہے جسے کسی نے منہ نہیں لگایا۔ اگر اس صنف میں انقلابی تبدیلیوں کی مسلسل گنجائش ہوتی تو اسے یہ دن نہ دیکھنا پڑتا۔ ملٹن (Milton) اور ورڈز ورتھ (Wordsworth) نے سانیٹ میں جو کچھ ممکن تھا، کر ڈالا۔ اس کے بعد گنجائش ختم، صنف سخن بھی خاموش۔

جی ہاں، مجھے معلوم تھا آپ غزل کی مثال سامنے لائیں گے۔ ہزاروں برس سے نہیں تو سیکڑوں برس سے غزل اسی ڈھرے پر ہے۔ وہی مطلع و مقطع، وہی ردیف و قافیے کا چکر۔ لیکن جناب میں غزل کی ظاہری ہیئت یا افسانے کی ظاہری ہیئت کے بارے میں بات نہیں کر رہا ہوں۔ ان انقلابی تبدیلیوں کی بات کر رہا ہوں جو غزل کی روح میں برپا ہوئی ہیں۔ مثلاً آپ نے کبھی یہ غور کیا ہے کہ جس زبان (یعنی فارسی) کے اثر سے غزل ہمارے یہاں آئی، خود اس میں غزل کا کیا حال ہے؟ آج ایران میں کوئی قابل ذکر شاعر غزل نہیں کہتا، اور جو غزلیں وہاں کہی جا رہی ہیں وہ اس قدر پست و بھدو قسم کی ہیں کہ ان کو جدید ایرانی نظم کے سامنے رکھتے شرم آتی ہے۔ کیا یہ تعجب کی بات نہیں ہے کہ حافظ و سعدی و رومی کی روایت میں پروردہ شعرا آج غزل نہیں کہہ پا رہے ہیں؟ لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ مجھے اس پر تعجب بالکل نہیں

ہوتا۔ کیوں کہ غزل میں جس انقلابی تبدیلی کی بنا سبک ہندی کے شعرا نے رکھی تھی اور جس کو بیدل و غالب نے مکمل کیا تھا، ایرانیوں نے اسے یکسر نظر انداز کر دیا، اور آج بھی نظر انداز کر رہے ہیں۔ چنانچہ ایران میں حافظ و سعدی کی روایت جب حرف پارینہ ہو گئی تو اس کی جگہ لینے کے لئے جلوئی روایت آگے نہ آئی۔ اور اردو کا یہ حال ہے کہ یہاں شکست و ریخت کا ایک سیلاب ہے جو ولی سے لے کر آج تک تاخت کر رہا ہے۔ سبک ہندی نے جو تازہ تخریب اردو غزل میں داخل کی تھی ابھی تک اس کے آثار باقی ہیں۔ دوسری طرف میر اگرچہ غالب سے کم ہوا لیکن جس طرز اظہار و فکر کو انھوں نے قائم کیا تھا وہ آہستہ آہستہ ہمارے عہد میں پھل پھول لایا۔ تیسری طرف سودا اور انشا اور شاہ نصیر و ناسخ کی روایت تھی۔ ان سب نے پچھلے پچاس برس میں غزل کی کھیتی میں بوقلموں خودرو اور قلمی پودے اگائے ہیں۔

کمتبی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو بھی غزل میں اس قدر تبدیلیاں ہو چکی ہیں کہ اگر انھیں کو الٹ پھیر کر دہرایا جاتا رہے تو صدیوں کا زاد سفر موجود ہے۔ صوفیانہ، عاشقانہ، فاسقانہ، زاہدانہ کی تقسیم تو حسرت موہانی ہی نے کر دی تھی۔ لیکن سیاسی، طنزیہ، مفکرانہ، ظریفانہ، یہ سب غزل کے وہ اقسام ہیں جن سے مکتبی نقاد بھی واقف ہیں۔ افسانے میں اس قسم کی تقسیم زیادہ دور تک نہیں جا سکتی۔ غزل بہ یک وقت سیاسی، طنزیہ، مفکرانہ، فاسقانہ، عاشقانہ، زاہدانہ، ظریفانہ ہو سکتی ہے، افسانے میں یہ ممکن نہیں۔ یہ غزل میں انقلابی تبدیلی کے امکان ہی کا تو ثبوت ہے کہ حالی نے جس بازار کو سرد کر دیا تھا اسے حسرت نے چند ہی برسوں میں گرم کر دیا۔ حسرت بڑے شاعر تھے، لیکن غزل اتنی بڑی صنف سخن تھی کہ حسرت جیسے شاعر بھی حالی کی نکتہ چینیوں اور سبک ہندی کی پیچیدگیوں کو بھلا کر داغ، جرأت، مومن اور مصحفی کو ہمارے آپ کے درمیان لا کر سر محفل جگہ دینے میں کامیاب ہو گئے۔

مگر میں نے تو آپ سے کہا تھا کہ میں افسانے کی حمایت میں کچھ کہوں گا، یہاں الٹی گنگا بہہ رہی ہے۔ لیکن جناب، افسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہی ہو سکتی ہے کہ اس کو غیر ضروری Pretensions سے آزاد کیا جائے، اس پر غیر ضروری بوجھ نہ لادا جائے۔ یہ ظاہر کیا جائے کہ اگر افسانے کو اصناف کی محفل میں رباعی کی سطح پر رکھا جائے تو ٹھیک ہے۔ اس سے فائدہ یہ ہوگا کہ ننھے منے افسانہ نگار جو بڑے بڑے پرچوں میں افسانے چھپوا کر خود کو کامیو اور سارتر سمجھنے لگتے ہیں، شاید ناول کی طرف متوجہ ہو جائیں گے۔ میں تنقید میں پیش گوئی کو بہت برا سمجھتا ہوں لیکن یہاں اس خوف کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اگر افسانہ نگاری کو ہمہ علمی و ماوا سمجھ لیا گیا تو ہمارے افسانہ نگاروں کو آئندہ لکھی جانے والی تاریخوں میں شاید ایک آدھ پیراگراف کا استحقاق تو مل جائے، لیکن اس سے زیادہ کچھ نہ ہوگا۔

ہاں، یہ سوال اچھا ہے کہ افسانہ کیسے لکھا جائے؟ اس پر بحث ہو سکتی ہے اور ہونی چاہیے۔ مجھ سے ایک نوجوان افسانہ نگار نے پوچھا کہ آپ نے میرے فلاں افسانے کو کیوں پسند کیا تھا؟ انھیں میرا یہ جواب سن کر بڑی حیرت ہوئی کہ میں نے اس میں بیان کردہ خیال پر بالکل توجہ نہیں دی تھی بلکہ یہ دیکھا تھا کہ اس میں افسانہ کتنا ہے اور نثر کیسی ہے۔ اگر افسانہ پڑھ کر محسوس ہو کہ اس میں کوئی غور طلب بات ہے اور جس نثر میں وہ لکھا گیا ہو وہ افسانوی ہو، شاعرانہ ہو، تو افسانہ اپنی پہلی منزل میں کامیاب ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے آپ سے عرض کیا تھا، جدید افسانہ پلاٹ اور time sequence سے انکار کرتا ہے۔ لیکن یہ انکار بھی اپنی منطقی حد تک نہیں لے جایا جا سکتا، کیوں کہ time کے بغیر

افسانہ وجود میں نہیں آسکتا، چاہے وہ temporal time ہو یا actual time ہو یا spiritual time ہو یا ان سب کا امتزاج، جیسا کہ خواب میں ہوتا ہے، افسانہ بیانیہ کا محتاج ہے، جو وقت سے بندھا ہوا ہے۔ چنانچہ یہ سمجھنا کہ بیانیہ سے یک قلم انکار کر کے ہی افسانہ ممکن ہو سکتا ہے (جیسا کہ بعض نئے افسانہ نگار سمجھتے ہیں) بڑی بھول ہے۔ کامیو (camus) اور کافکا (kafka) کے افسانوں میں بیانیہ کا انکار بالکل نہیں ملتا۔ روب گریے (Robbe Grillet) کے یہاں بیانیہ سے گریز ہے لیکن اسی حد تک جتنا کہ ممکن ہے۔ یعنی وہ ناول کے واقعات کو الجھا دیتا ہے۔ گڈمڈ کر دیتا ہے اور اس کو پوری طرح صاف نہیں کرتا، لیکن اس کے بیانیہ کے مختلف ٹکڑوں میں وقت کا ربط موجود ہوتا ہے۔ ولیم بروز (William Burroughs) بیانیہ سے مکمل انکار کی پوری کوشش کے باوجود کامیاب نہیں ہوتا۔ کولاژ (collage) کی تکنیک افسانے کی نہیں ہے، میں اسے بصری فن (visual art) کے زمرے میں رکھتا ہوں، اور اس کو انسانی ذہن کی اس سیکڑوں برس پرانی کوشش کا نیا اظہار سمجھتا ہوں کہ کسی طرح دیکھا ہوا اور سنا ہوا بالکل ایک ہو جائیں، یعنی جس چیز کو آپ دیکھ سکیں، اسی کو آپ سن سکیں۔

غور فرمایا آپ نے؟ آپ کے افسانے "چاپ" میں بیانیہ کا انکار تو کیا، بیانیہ پر شدید اصرار ہے، لیکن پھر بھی اسے اردو کے بہترین افسانوں میں گننا پڑے گا۔ سریندر پرکاش کے افسانے "بدوشک کی موت" یا "چی وان" وقت کے ادغام (confusion) کی کوشش کرتے ہیں لیکن بیانیہ سے انکار نہیں کرتے۔ بلراج مین را نے بعض افسانوں میں فلم کی تکنیک استعمال کرنے کی بہت عمدہ کوشش کی ہے، لیکن وہ نا قابل تقلید ہے، نمونے کا کام نہیں دے سکتی۔ ہر افسانہ اسکرین پلے نہیں ہو سکتا، اور اسکرین پلے صحیح معنی میں افسانہ ہوتا ہی نہیں۔ ہمارے ہم عصروں میں انور سجاد بیانیہ کو اس طرح disguise کر کے لاتے ہیں کہ وہاں اگر چہ time الٹ پلٹ ہو جاتا ہے لیکن spiritual time سے نزدیک رہتا ہے۔ ظاہری ترتیب بگڑ جاتی ہے لیکن بیانیے کا دھارا موجود رہتا ہے۔ اسی لیے انور سجاد کے یہاں جدید بیانیہ بہترین شکل میں نظر آتا ہے۔ افسانہ لکھنے کے بجائے نثر نظم لکھنا اور بات ہے، لیکن اگر افسانہ ہے، تو بیانیہ ہوگا۔ انتظار حسین اور احمد ہمیش کے افسانے کچھ کم افسانے نہیں ہیں، اگر چہ خالص بیانیہ میں ہیں۔ خالص بیانیہ سے میری مراد ہے ایسا بیانیہ جس میں واقعات کی زمانی ترتیب کا لحاظ رکھا گیا ہو۔

دراصل افسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ اس کو بیانیہ کی امداد حاصل ہوتی ہے۔ بیانیہ کو شاعری کے ساتھ کچھ خاص ہمدردی نہیں۔ ایڈگر ایلن پو (Edgar Allen Poe) نے تو طویل نظم کو ناممکن بتایا تھا، کہ کوئی شے بیک وقت طویل اور نظم نہیں ہو سکتی۔ یہ تو خیر انتہا پرستانہ بات تھی، لیکن جن منظومات میں بیانیہ بیش از بیش کام میں لایا جاتا ہے، مثلاً مثنوی، یا رزمیہ، یا مرثیہ وہاں بھی دلکش ترین مقامات عام طور پر وہی ٹھہرتے ہیں جہاں مطلق شاعرانہ طریقے، مثلاً استعارہ یا تشبیہ، بروئے کار لائے جاتے ہیں۔ ہومر کی جو صفت سب سے زیادہ مشہور ہے وہ مکالمہ نہیں بلکہ "ہومری تشبیہ" (Homeric simile) ہے۔ افسانہ وقت کا محکوم ہے، لیکن اسی وجہ سے وہ ہم آپ (جو خود وقت کے محکوم ہیں) کے اوقات اور تصورات کی ان پیچیدگیوں اور مجبوریوں کا اظہار کر سکتا ہے جو شاعری کے ہاتھ نہیں لگتیں۔

افسانے کی حمایت میں (۲)

شمس الرحمٰن فاروقی

افسانہ نگار: مجھے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ آپ نے اُردو افسانے پر مغربی معیار مسلط کر دیئے ہیں۔ ممکن ہے کہ یورپ میں افسانہ غیر ضروری ہو گیا ہو یا اس کو سنجیدگی سے لکھنے اور پڑھنے والے کم ہوں، لیکن آپ کو چاہیے تھا کہ اس مسئلے کو ہندوستان اور خاص کر اُردو کے تناظر میں دیکھتے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ ہمارے تمام سربرآوردہ ادیب افسانے کو اپنا مخصوص طرز اظہار مانتے ہیں۔

نقاد: میں نے یہ کب کہا کہ اُردو میں افسانہ غیر معمولی اہمیت کا حامل نہیں ہے؟ میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ پوری ادبی میراث اور ادب کے مختلف اصناف کی اضافی اہمیتوں کا اندازہ لگاتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنف سخن ہے اور علی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔ کوئی کھیل محض اس وجہ سے عظیم نہیں ہو سکتا کہ اس کا کھیلنے والا بادشاہ یا مشیر اعظم ہے۔ ایسا کھیل اہمیت تو حاصل کر سکتا ہے لیکن عظمت اور چیز ہے۔ انگلستان کے شاہی خاندان کا پسندیدہ اور خاندانی کھیل گھڑ دوڑ ہے لیکن اس کی بنا پر آپ گھڑ دوڑ یا سٹے کو عظیم کھیل نہیں کہہ سکتے۔ دوسری طرف یہ بھی غور کیجیے کہ آپ نے گلی ڈنڈے میں یدطولیٰ حاصل کر بھی لیا تو کیا ہوا؟ آپ کو کرکٹ کے عالمی کھلاڑیوں کے مقابلے میں تو نہیں رکھا جا سکتا۔ یہ کہنا کہ صاحب پروست (Proust) اور کامیو (camus) نے بھی تو افسانے لکھے ہیں، ویسا ہی ہے جیسا یہ کہنا کہ صاحب بریڈ مین یا سوبرس نے گلی ڈنڈا بھی کھیلا ہے۔ پروست اور کامیو کے افسانے یقیناً اعلیٰ معیار کی چیزیں ہیں لیکن ان کے ناولوں کے سامنے یہ افسانے وہی وقعت رکھتے ہیں جو کرکٹ کے سامنے گلی ڈنڈے کی ہے۔

افسانہ نگار: اسی لیے تو لوگ آپ کو مغرب زدہ کہتے ہیں۔ دیکھیے آپ نے گلی ڈنڈے کو کرکٹ سے کمتر مانا ہے۔ گلی ڈنڈا آخر کیوں حقیر سمجھا جائے؟ انگریزوں کے لیے کرکٹ بہت اہم کھیل ہوگا۔ ہم گلی ڈنڈے یا پتنگ بازی یا کبڈی کو اپنا قومی کھیل مانیں تو اس میں کیا قباحت ہے؟ آخر ہم بھی تو ایک تہذیب ہیں، ایک قومی تشخص رکھتے ہیں۔

نقاد: قباحت کوئی نہیں ہے، سوائے اس کے کہ گلی ڈنڈا، پتنگ بازی، کبڈی وغیرہ ہماری نظروں میں کتنے ہی محترم کیوں نہ ہوں لیکن ان کو کھیلنے میں اس مشق اور مہارت اور محنت اور فن کاری کی ضرورت نہیں ہوتی جو کرکٹ یا ٹینس میں درکار ہے۔ اور اگر آپ کو کرکٹ یا دوسرے مغربی کھیلوں سے کد ہے تو جوڈو (Judo) یا کراٹے (Karate) کہہ لیجیے۔ مشرق بعید کے جوڈو (Judo) یا کراٹے (Karate) اور ہمارے یہاں کی پنجہ کشی میں وہی رشتہ ہے جو شاعری اور افسانے یا کرکٹ اور گلی ڈنڈے میں ہے۔ استاد میر علی پنجہ کش ہزار تیس مار خاں رہے ہوں لیکن وہ ایک بہت ہی محدود فن کے دائرے میں بند تھے۔ عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا۔ لیکن قطرہ

خود تو دریا نہیں بن سکتا۔ پنجہ کشی یا گلی ڈنڈے کو آپ کتنی ہی دور کیوں نہ لے جائیں لیکن ان میں وہ پیچیدگی نہیں آ سکتی جو کراٹے یا کرکٹ میں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے اگر کراٹے کا کوئی بلیک بیلٹ (Black Belt) خوش فعلی کے لیے پنجہ بھی لڑا لے تو یہ پنجہ کشی کا اعزاز ہوا، بلیک بیلٹ کا نہیں۔ پروست اور کامیو اگر افسانہ لکھتے ہیں تو یہ افسانے کا اعزاز ہوا، ان کا نہیں۔

افسانہ نگار: مجھے اس بات پر سخت اعتراض ہے کہ آپ مغربی نقادوں کے حوالے سے اپنی بات ثابت کرتے ہیں۔ مغرب کے نقاد مغرب کے لیے ہیں نہ کہ ہمارے لیے۔

نقاد: درست لیکن ذرا غور کر دیکھیے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ تنقید میں مشرق اور مغرب شاید بہت دور تک نہیں چلتا۔ اور افسانے کی تنقید میں تو یقیناً مشرق اور مغرب بہت دور تک نہیں چلتا۔ افسانہ نگاری کا فن اور اس کی تنقید کا طور طریقہ، دونوں ہی آپ نے مغرب سے سیکھے ہیں۔ اگر میں مغربی معیاروں کے حوالے سے کرشن چندر یا منٹو کی تعریف کرتا ہوں تو آپ کو خوشی کیوں ہوتی ہے؟ جب Beachcroft صاحب اپنی کتاب The Modest Art میں فرماتے ہیں کہ ہندوستانی افسانہ چیخوف سے بہت نزدیک ہے تو خوشی سے آپ کا سینہ کیوں پھول جاتا ہے؟ میٹھا میٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو تنقید کا شیوہ نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی تو سوچیے کہ کوئی بات محض اس وجہ سے غلط نہیں ہو جاتی کہ اس کا کہنے والا اُردو نہیں بولتا۔ اور کوئی بات محض اس وجہ سے سچ نہیں مانی جا سکتی کہ اس کا کہنے والا اُردو کا ڈاکٹر ہے۔ اور آخری بات یہ ہے کہ میں نے پچھلی گفتگو میں افسانے کی وقعت کے بارے میں ایک بات بھی کسی مغربی نقاد کے حوالے سے نہیں کہی۔ آپ ذرا غور سے پڑھیے، دیکھیے میں نے کہیں بھی یہ کہا ہے کہ چونکہ فلاں مغربی نقاد نے بیان دیا ہے کہ افسانہ تھرڈ کلاس صنف سخن ہے اس لیے میں بھی یہی کہتا ہوں؟

افسانہ نگار: آپ نے کسی کا نام تو نہیں لیا ہے لیکن یہ بات واضح ہے کہ آپ کی باتیں سمندر پار کے نقادوں سے مستعار ہیں۔

نقاد: یوں تو ہمارے بعض نقادوں کے خیال میں محض شک پر کسی کو بھی پھانسی دی جا سکتی ہے، لیکن تحریری ثبوت کی روشنی میں یہ فیصلہ آپ کس طرح کر سکتے ہیں کہ میری تمام باتیں مغربی نقادوں سے مستعار ہیں؟ جب میں نے کسی کا حوالہ نہیں دیا تو۔۔۔۔

افسانہ نگار: حوالہ نہ دیا نہ سہی، لیکن آپ سے پہلے یہ بات اُردو میں کسی نے نہیں کہی کہ افسانہ شاعری سے کمتر ہے۔ اور آپ کے بارے میں سب جانتے ہیں کہ آپ نے انگریزی میں ایم۔اے کیا ہے۔۔۔۔

نقاد: تو آپ یہ چاہتے ہیں کہ میں صرف وہی باتیں کیوں جو اُردو میں پہلے کہی جا چکی ہیں؟ یا آپ کا منشا یہ ہے کہ اگر مغرب کے بجائے مشرق کے نقادوں کی رائیں مستعار لی جائیں تو بہتر ہوگا؟

افسانہ نگار: جی نہیں، میرا مطلب یہ ہے کہ۔۔۔۔

نقاد: تو شاید آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ میں نے اپنے مآخذ جان بوجھ کر چھپائے ہیں۔ جناب اس دنیا میں ایک سے ایک پڑھا لکھا آدمی پڑا ہوا ہے، یہ کیونکر ممکن ہے کہ کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی کو میرے مآخذ کا پتا نہ ہو۔ یوں تو اکثر نقادوں کے خیالات میں تھوڑی بہت مماثلت پائی جاتی ہے، یہ کوئی جرم بھی نہیں۔

افسانہ نگار: سوال یہ ہے کہ آخر اس پورے جھگڑے کا حاصل کیا ہے؟ اس بحث کا مصرف ہی کیا ہے کہ کون سی صنف ادب برتر ہے اور کون سی صنف ادب کم تر ہے؟

نقاد: پہلی بات تو یہ کہ اصناف کی درجہ بندی کی بحث کوئی میری ایجاد نہیں۔ اس کی ابتدا ارسطو سے ہوتی ہے۔ مشرق میں امیر عنصر المعالی نے اس پر بڑے اعتماد اور محق سے لکھا ہے۔ نثر اور نظم کے مدارج اور امتیاز پر سنسکرت شعریات میں بھی خوب گفتگو ہوئی ہے۔ اور نزدیک آیئے تو ہیگل (Hegel)، پھر نطشے، پھر باختن (Bakhtin) نے یہ بحث چھیڑی ہے۔ دوسری بات یہ کہ اصناف کی درجہ بندی ہمیں اصناف کے بارے میں معلومات فراہم کرتی ہے، اور اصناف کی تنقید اس معلومات کے بغیر ہو ہی نہیں سکتی۔

افسانہ نگار: خیر، یہ تو فروعی بحث ہے۔ کچھ مغربی ادیبوں نے اگر افسانے کو حقیر ٹھہرایا ہے تو کچھ نے اسے محترم بھی ٹھہرایا ہے۔ بحث اس طرح نہیں طے ہو سکتی۔ لیکن افسانے کے ضمن میں یہ بات تو تقریباً سبھی مانتے ہیں کہ اس کا تاثر نظم سے بہت قریب ہوتا ہے، بلکہ اس میں وہی قوت ہوتی ہے جو نظم یا غزل کے شعر میں ہوتی ہے۔ کیا آپ یہ بھی نہیں مانتے؟

نقاد: اگر میں یہ مان بھی لوں تو اس سے افسانے کا کیا بھلا ہوگا؟ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکے گا کہ افسانہ کچھ نہیں ہے، نظم کی نثری نقال ہے۔

افسانہ نگار: کیوں؟ نثری نقل کیوں؟

نقاد: اس لیے کہ نظم پہلے وجود میں آئی اور افسانہ بعد میں۔ نظم archetype ہے تو افسانہ prototype۔ یہ تو آپ بھی مانیں گے کہ آرکی ٹائپ کا درجہ prototype سے اونچا ہوتا ہے۔ افلاطون والی بحث آپ کو یاد ہوگی۔ افلاطون کے بقول، حقیقت صرف ایک ہے، جو ازلی ہے اور مثنی ہے۔ دنیا کی تمام اشیا اس کا پرتو یا اس کی نقل ہیں۔ شاعری اس نقل کی نقل ہے۔ اس اعتبار سے افسانہ اس نقل کی نقل ہوا۔ ہاں اگر آپ یہ کہتے کہ نظم میں وہی قوت ہوتی ہے جو افسانے میں ہے تو میں مان لیتا کہ افسانہ افضل ہے۔ اچھا اس مسئلے پر یوں غور کیجیے۔ نظم کی خوبی کیا ہے؟

افسانہ نگار: ارتکاز، مرکز جوئی (centripentality) جو اکثر مرکز گریزی (centrifugality) میں بدل جاتی ہے۔

نقاد: بہت خوب، پھر نظم میں یہ خوبی کہاں سے آئی ہے؟

افسانہ نگار: استعارہ، علامت، پیکر، وزن، تفصیلات کا اخراج، مختلف النوع اشیا کو بیک وقت گرفت میں لانے کی صلاحیت، اسی وجہ سے اچھی نظم معنی کے اعتبار سے نسبتاً لامحدود ہوتی ہے۔

نقاد: کیا نظم میں منظر نامہ ہوتا ہے؟ اگر ہاں، تو کس طرح کا؟

افسانہ نگار: نظم کا منظر نامہ دوسرے تمام منظر ناموں سے مختلف ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس میں داخل اور خارج مدغم ہو جاتے ہیں۔ شعر دیکھیے:

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج

گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک

یہاں منظر نامہ حقیقی ہے بھی اور نہیں بھی۔ کنارِ بحر اصلی اور حقیقی بھی ہو سکتا ہے، خیالی بھی۔ گردِ ساحل اور بہ زخم موجہ' دریا کا وجود واقعی بھی ہو سکتا ہے، غیر واقعی بھی۔ کولرج (coleridge) اس کو mental space کہتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا اسپنسر (spenser) کی فیری کوئین (Fairie Queene) کے منظر نامے کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے۔

نقاد: بالکل درست۔ اس وقت انتظار جالب ہوتے تو اچھل پڑتے، کیوں کہ انھیں کولرج سے بہت محبت ہے، آپ کو خیال ہوگا انھوں نے میرے مضامین کے مجموعے "لفظ و معنی" میں سب سے بڑی خوبی یہ ڈھونڈی تھی کہ اس میں جگہ جگہ کولرج اور رچرڈس (I.A.Richards) کے اثرات ہیں۔ اب آپ یہ بتایئے کہ جن باتوں کا ذکر آپ اب تک کرتے رہے ہیں۔ علی الخصوص منظر نامے کا، کیا ایسا منظر نامہ افسانے میں ممکن ہے؟ یہ بھول جایئے کہ روب گریئے (Robbe Grillet) تو بہر حال mental space کا سخت مخالف ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شے محض شے ہے، اصلی اور ٹھوس۔ اچھا چھوڑیئے روب گریئے تو سر پھرا ہے، آپ اُردو کے نقادوں سے پوچھ کر آیئے کہ غالب کا شعر افسانہ ہے کہ نہیں؟ یوں تو اس میں پلاٹ بھی ہے۔

افسانہ نگار: کیوں؟ پلاٹ کہاں سے آیا؟

نقاد: آپ پوری بات سن لیجیے پھر بحث کیجیے گا۔ اس میں پلاٹ بھی ہے، کردار بھی اور منظر بھی۔ افسانے میں یہی چیزیں ہوتی ہیں نہ پلاٹ؟ وہ تو اس قدر محمدہ ہے کہ روب گریئے بھی سر دھنتا۔ ایک شخص، بلکہ پر اسرار شخص، گھوڑے پر سوار ہو کر دریا کی طرف نکلا۔ اس کے توسن تیز نے گرد اڑائی، یہ گرد دریا کی موجوں پر پڑی۔ موجیں بھی تیز رفتار تھیں۔ وسط دریا سے ساحل تک وہ بار بار اس تیزی سے آتی اور جاتی تھیں گویا سر پٹک رہی تھیں۔ لیکن توسن تیز کی رفتار کے سامنے وہ کچھ نہ تھیں۔ وہ رشک و خوف سے بے چین ہو گئیں۔ کون گزرا تھا؟ کون تھا وہ وحشی بے لگام پر سوار، جس نے یہ تلاطم برپا کر دیا؟ ایک تلاطم زمین پر ہے، ایک آسمان میں (کیونکہ گرد اڑی ہے اور شور اٹھا ہے)، اور ایک تلاطم دریا پر۔ وہ خود شعلے کی سی لپک رکھتا تھا کہ آیا اور گیا۔ آتش و آب خاک و باد سب میں وہی وہ تھا۔ وہ کون تھا؟

افسانہ نگار: اس طرح تو ہر شعر میں افسانویت ڈھونڈی جا سکتی ہے۔

نقاد: اس طرح اور اس طرح کی بات نہیں ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اس شعر میں بھی افسانہ ہے، لیکن پھر بھی یہ افسانہ نہیں ہے، کیوں؟

افسانہ نگار: شاید اس وجہ سے کہ اس شعر کا منظر نامہ دو رخا ہے، بلکہ کئی رخ رکھتا ہے۔ مگر میرا خیال ہے ایسے افسانے ڈھونڈے جا سکتے ہیں، جن کا منظر داخل اور خارج دونوں پر یکساں محیط ہو۔

نقاد: اول تو ایسا ممکن نہیں، کیوں کہ افسانہ کسی واقعی منظر کے حوالے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جا سکتا، لیکن اگر یہ ممکن بھی ہوا تو یہ کہاں ثابت ہوا کہ شاعری افسانے کی نقل ہے؟

افسانہ نگار: اچھا مان لیا کہ افسانہ شاعری کی نقل ہے۔ تب بھی یہ ایک قابلِ قدر صنفِ سخن ہوا، کیوں

کہ یہ شاعری ہوتے ہوئے بھی شاعری کی صورت حال کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

نقاد: اب اگر میں کوے اور ہنس والی مثل کہوں گا تو آپ اور بھی خفا ہوں گے۔ لیکن مزاق برطرف، میرا خیال ہے کہ افسانہ شاعری کی نقل کر ہی نہیں سکتا۔ ان میں جو فرق ہے وہ نوع کا ہے، درجے کا نہیں، اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ بہر حال نثر کا غلام ہے۔ نثر پر شعر کی برتری کا نسبتاً تفصیلی ذکر میں خود کر چکا ہوں، کسی مغربی نقاد کا حوالہ نہیں۔۔۔

افسانہ نگار: جی ہاں "شعر کا ابلاغ" اور "شعر، غیر شعر اور نثر" میں۔

نقاد: بجا ہے۔ شعر اس لیے برتر ہے کہ وہ زبان کا بہتر، زیادہ حساس اور نوکیلا استعمال کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ افسانے کی نثر تخلیقی نثر ہوتی ہے، اس لیے وہ شعر کے بہت قریب ہے۔ لیکن یہ بھی خاطر نشان رہے کہ تخلیقی نثر میں شعر کے ہتھکنڈے نہ صرف بہت محدود دائرہ کار رکھتے ہیں، بلکہ بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ جہاں نظم میں بنیادی اکائی لفظ ہے، وہاں افسانے میں بنیادی اکائی لفظ نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے۔ رچرڈز کی اصطلاح میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانے کی زبان میں حوالہ جاتی عنصر یعنی referential element خاصا ہوتا ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ اردو کے بعض افسانہ نگار بھی کہتے ہیں کہ افسانے یا ناول میں زبان کی بھلا کیا اہمیت ہے؟ اگر واقعہ یا نفسیاتی تجزیہ یا کردار نگاری زوردار ہے تو افسانہ بھی زوردار ہوگا۔ میں یہ بات نہیں مانتا اور بار بار کہتا ہوں کہ زبان کو پوری اہمیت دیے بغیر نہ اچھا افسانہ لکھا جا سکتا ہے اور نہ اس پر اچھی تنقید ہو سکتی ہے۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اعلیٰ شاعری میں کسی ٹھونس ٹھانس، حشو و زوائد برائے بیت یعنی slack کی گنجائش نہیں ہوتی، لیکن اعلیٰ سے اعلیٰ افسانے میں بھی slack نکل آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ افسانے کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہو سکتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو میں بعض مثالیں بالکل سامنے کی ہیں۔ مثلاً بیدی اور قرۃ العین حیدر کو دیکھیے۔ ان کے یہاں slack کی کثرت ہے پھر بھی ہم ان کو اہم افسانہ نگاروں کی فہرست میں بہت اونچی جگہ دینے پر مجبور ہیں۔ لیکن غالب، اقبال، میر یا انیس کے بہترین کلام میں slack کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔

خیر ان باتوں کو الگ رکھیے۔ اس کو یوں دیکھیے کہ نظم تجربے کے ترفع یعنی heightening کی جس سطح پر وجود میں آتی ہے، وہ زیادہ تر اس کی زبان کی مرہون منت ہے۔ افسانہ نگار کو مکالمہ، روداد، بیان سے کام لینا پڑتا ہے۔ ان تمام حالات میں ترفع کا مفقود ہو جانا لازمی ہے۔ مثلاً ایک افسانہ ہے، انتہائی سادہ۔ الف نامی ایک شخص جیم نامی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے لیکن جیم کو اس سے محبت نہیں ہے۔ اتنا ہی نہیں، جیم جدید زمانے کی promiscuous لڑکی ہے۔ وہ بہتوں پر التفات کی نگاہ رکھتی ہے۔ لیکن الف کی محبت کسی نہ کسی وجہ سے اس کو ایک آنکھ نہیں بھاتی۔ اس لیے وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے، اس کو رسوا کرتی ہے، اور رسوا بھی یوں کرتی ہے کہ اپنے دوسرے عاشقوں کو اعلانیہ بتاتی پھرتی ہے کہ دیکھو الف کتنا احمق ہے کہ مجھ پر عاشق ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے۔ ایک دن وہ آتا ہے کہ الف جیم کے دروازے پر خود کو گولی مار لیتا ہے۔ جیم پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا، بلکہ وہ ایک سفاک تبسم کے ساتھ الف کے خون میں اپنی انگلیاں ڈبوتی ہے اور اپنے دوسرے عاشقوں کے نام اس خون سے دیوار پر لکھتی ہے۔ اب ایک شعر سنیے جس میں یہ افسانہ بیان کیا گیا ہے۔

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا
غیروں کا نام میرے لہو سے لکھا گیا

اب آپ نے ترفع کی کارفرمائی دیکھی؟ الف جیم پر عاشق ہے۔ یہ بیان شعر سے مفقود ہے۔ جیم کو الف ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے۔ اس کی جگہ صرف "کس کس طرح سے نہ" کہا گیا ہے۔ جیم promiscuous ہے۔ اس کا ذکر نہیں ہے۔ صرف "غیروں" کا لفظ ہے۔ الف کا تذکرہ دوسرے عاشقوں سے ہوتا ہے۔ اس کا کوئی ذکر شعر میں نہیں ہے۔ "میرے لہو" میں کوئی ضروری نہیں کہ الف نے واقعی خود کشی کی ہو یا اس کو جیم نے یا کسی دوسرے عاشق نے گولی ماردی ہو۔ افسانے میں اس واقعے کا بہ طور واقعہ تذکرہ ضروری ہے۔ شعر میں الف کی خودکشی یا قتل قطعاً فرضی ہے، لیکن پھر بھی واقعہ قائم ہو گیا ہے۔ "نام لکھا گیا"۔ افسانے میں یہ کہنا ضروری ہے کہ جیم نے واقعی اپنی انگلیاں خون میں ڈبوئیں اور واقعی گل بچ کی عاشقوں کا نام لکھا۔ شعر میں ایک باقاعدہ بیان ہے لیکن کسی کو یہ دھوکا نہیں ہوتا کہ ایسا واقعی ہوگا۔ واقعہ قائم ہو گیا ہے، لیکن اپنی face value پر نہیں۔ افسانے میں آپ کو نہ صرف یہ واقعہ face value پر قائم کرنا ہے بلکہ یہ بھی کہ اس واقعے کو قائم کرنے کے لیے بہت سے معاون واقعات و مناظر بھی قائم کرنے پڑتے ہیں۔ اس دیوار کا، ان لوگوں کا جیم اور الف کے تعلقات کا، الف کی موت کا، الف اور جیم اور غیروں کا، ان سب کا تذکرہ افسانے میں ضروری ہے۔ آپ کتنا ہی دوڑیں بھاگیں لیکن واقعہ قائم کیے بغیر افسانہ نہیں لکھ سکتے، چاہے واقعہ صرف اتنا ہی کیوں نہ ہو کہ دروازہ کھلا اور بند ہوا۔ ظاہر ہے کہ اتنی سب تفصیل بیان کرنے کی وجہ سے آپ کی زبان میں وہ لوچ، وہ اختصار و ارتکاز رہ ہی نہیں سکتا جو اس شعر میں ہے۔ اور استعارے کی منزل پر دیکھیے تو اس شعر کی کہانی یہ ہے کہ متکلم عاشق کو مسترد کیا گیا تو وہ اسے اپنی موت قرار دیتا ہے، اور اس کی معشوقہ نے اس کو چھوڑ کر اوروں پر التفات کیا تو گویا ان کا نام متکلم عاشق کے خون سے داستان عشق میں لکھا گیا۔

افسانہ نگار: لیکن افسانے کی تفصیلات اور اس میں واقعات کا فور ہمارے تاثر میں اضافہ کرتا ہے۔

نقاد: اضافہ کس طرح مانا جا سکتا ہے؟ اگر آپ اسے اضافہ کہیں گے تو وہ خالص افسانے کا مرہون منت نہ ہوگا، بلکہ فوعات کا ہوگا۔ مثلاً یہ تو ممکن ہے کہ آپ الف کی موت کا ایسا لرزہ خیز بیان لکھیں کہ پڑھنے والے غش کھا جائیں۔ لیکن اس سے بنیادی موضوع کے تاثر میں کیا اضافہ ہوگا؟

افسانہ نگار: بنیادی موضوع کیا ہے؟

نقاد: بنیادی موضوع کچھ بھی ہو لیکن وہ الف کی موت نہیں ہے۔ بنیادی موضوع ہے عشق اور انسانی زندگی پر (یا کسی ایک انسان کی زندگی پر) اس کا اثر۔ اجی صاحب "شہاب کی سرگذشت" جیسے سادہ ترین افسانے میں بھی بنیادی موضوع شہاب کی موت نہیں ہے تو ہمارے افسانے میں کہاں سے ہوگا؟ دوسری بات یہ ہے کہ فرض کیجیے ایک شخص نے پانچ سو بیگہ زمین میں پچاس من گیہوں اگایا اور ایک شخص نے پچاس بیگہ زمین میں چالیس من گیہوں اگایا، تو آپ کس کو زیادہ ہوشیار مانیں گے؟ ظاہر ہے کہ پچاس بیگہ والے کو، کیونکہ وہ اپنی زمین کے امکانات کو پوری طرح کھنگالتا اور بروئے کار لاتا ہے۔ افسانہ نگار کی مثال اس نوکری کی ہے جسے انجیل کے مطابق اس

کے مالک نے ایک تھیلی دی تھی، جس کی اس نے دو تھیلیاں کر دیں اور شاعر کی مثال اس نوکر کی ہے جس نے ایک کی تین تھیلیاں بنا ڈالیں۔ زبان ایک دولت ہے۔ شعر اس کو پوری طرح استعمال کرتا ہے، کیونکہ وہ اس سے خوف نہیں کھاتا۔ افسانہ نگار بے چارہ گھبرا جاتا ہے۔ اور زبان کا اسراف بے جا کرنے لگتا ہے، وہ اپنی فطرت سے مجبور ہے۔ میں اسی لیے ناول کو بھی شعر سے کم تر مانتا ہوں، افسانہ تو پھر افسانہ ہے۔ شعر میں تو ایک وہ منزل آتی ہے جب زبان شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور پھر خود شاعر کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صریرِ خامہ کو نوائے سروش میں کس نے تبدیل کر دیا۔ ایسے لمحات میں زبان اس طرح بیدار ہوتی ہے جس طرح سینکڑوں برس کا سویا ہوا دیو اچانک جاگ کر اٹھ بیٹھتا ہے اور اس کا سایہ زمین کو تاریک کر دیتا ہے افسانے کو یہ لمحے کہاں نصیب ہو سکتے ہیں؟ ایسے ہی لمحوں میں زبان کا سکہ چھن چھنا کر ایک کے بجائے سہ کتی ہو جاتا ہے۔

افسانہ نگار: ابھی آپ نے کہا کہ ایک سے دو تھیلیاں کرنے والا افسانہ ہے اور ایک سے تین بنانے والا نوکر شعر ہے۔ تو پھر تنقید کیا ہے؟

نقاد: ظاہر ہے کہ ایک تھیلی کو ایک ہی بنائے رکھنے والا نوکر تنقید ہے۔ اسی لیے تو انجیل کے اس نوکر کی طرح نقاد کی تقدیر میں بھی رونا اور دانت پیسنا لکھا ہے۔

افسانہ نگار: (قہقہہ)

افسانے کی حمایت میں (۳)

شمس الرحمٰن فاروقی

نقاد نمبر ایک: ایسا لگتا ہے نئے افسانہ نگاروں کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے۔ وہی چند گھسی پٹی علامتیں جن کا مفہوم خود انھیں بھی ٹھیک سے نہیں معلوم، وہی پر تکلف انداز بیان، وہی زندگی سے بیزاری۔ جو برائیاں آج سے پندرہ بیس سال پہلے کے افسانہ نگاروں کا طرۂ امتیاز تھیں، اور جن کی وجہ سے ان پر لعن طعن ہوتی تھی، آج کے افسانہ نگاروں میں بھی نمایاں ہیں۔ پچھلے افسانہ نگار تو پھر بھی کسی نہ کسی طرح جان بچا کر نکل گئے، لیکن آج کی نسل کا خدا ہی حافظ ہے۔ کہانی مر چکی ہے۔ اب اس کے کفن دفن کا انتظام کرنا چاہیے اور آج کے افسانہ نگاروں کو بھی اس کے ساتھ دفنا دینا چاہیے۔

نقاد نمبر دو: جی نہیں، شاعری کی طرح افسانے میں بھی ایک تیسری آواز پیدا ہو رہی ہے۔

ایک بے نام شخص: جس آواز کو آپ تیسری آواز سمجھ رہے ہیں وہ صرف آپ کے کانوں میں بج رہی ہے۔ مجھے یاد آتا ہے کہ آپ نے بعض ایسے شاعروں کے یہاں بھی تیسری آواز تلاش کی تھی جو بیس پچیس برس سے مشاعروں میں داد سخن دے رہے ہیں۔ تیسری اور چوتھی آواز کا چکر چلا کر آپ اپنے دو چار حاشیہ نشینوں کو تو خوش کر سکتے ہیں، فن کار یا قاری کو بے وقوف نہیں بنا سکتے۔

نقاد نمبر دو: مارکس نے بھی احساسِ تنہائی کو ایک مثبت قدر مانا ہے۔ اگر آج کا افسانہ نگار اپنے ماحول سے بیزار ہے اور اس میں خود کو تنہا محسوس کرتا ہے تو یہ ایک صالح اور صحت مند بات ہے۔

بے نام شخص: آپ مارکس بے چارے کو مفت بدنام کر رہے ہیں۔ تنقید کے مسائل تو ادبی سطح پر طے کیے جاتے ہیں۔ ہاں اینگلس کے بارے میں کچھ کہنا ہو تو مارکس کا حوالہ ضرور دیں۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ کل تک تو آپ احساسِ تنہائی اور ماحول سے بیزاری کو بہت برا کہہ رہے تھے اور آج اسے صالح اور مثبت قدر مان رہے ہیں اور کل تک تو آپ آئیڈیالوجی کے منکر تھے اور آج ہر چیز کو آئیڈیالوجی کی کری پر نثار رہے ہیں۔ ویسے اگر صالح اور مثبت اقدار کی تلاش ہے تو۔۔۔۔

نقاد نمبر ایک: (بات کاٹ کر) اجی آپ کہاں کا رونا لے بیٹھے۔ میں نئے افسانے کے خلاف تھوڑی ہوں۔ میں تو اس کا بڑا ہمدرد ہوں، لیکن مشکل یہ ہے کہ نئے افسانے میں علامت کا پیچ ایسا پڑ گیا ہے کہ ڈور کو الجھا رہے ہیں اور سرا ملتا نہیں۔ نئے افسانے کے بطن سے۔۔۔۔ میرا مطلب ہے بطون سے، علامت ظاہر نہیں ہوتی۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ ان افسانہ نگاروں نے علامت کو جبراً یا فیشن کے طور پر اختیار کیا ہے۔ ان میں بے ساختگی کی کمی ہے۔ ان کا افسانہ بہت سطحی اور نقلی معلوم ہوتا ہے۔

نقاد نمبر دو: نہیں، اصل بات یہ ہے کہ ان افسانوں میں کہانی پن کا فقدان ہے۔ ان کو پڑھنا بڑا مشکل ہے۔ ان افسانوں میں واقعات کی کمی ہے، بعض افسانوں میں تو بہت معمولی سا واقعہ ہوتا ہے۔۔۔۔

افسانہ نگار: (دھیمی آواز میں) اتنی سی بات تھی جسے افسانہ کر دیا۔

نقاد نمبر دو: جی، کیا کہا؟ اب اتنی سی بات یا اتنی سی بات پر افسانہ نہیں بن سکتا۔ افسانے کو رزم گاہ حیات کا آئینہ دار ہونا چاہیے۔ افسانے میں خیر و شر کی آویزش ضروری ہے، اور خیر کو شر پر فتح مند بھی ہونا چاہیے۔ اصل زندگی میں چاہے کچھ بھی ہوتا ہو، لیکن افسانے کو چاہیے کہ خیر کے ہاتھ مضبوط کرے اور لوگوں کو یقین دلائے کہ خیر ہمیشہ غالب آتا ہے۔ افسانے کا فرض ہے کہ وہ عوام کی امیدوں کو بیدار رکھے، انھیں ایک روشن مستقبل کی طرف پیہم گامزن دکھائے۔ اگر افسانے میں بھی شر کی فتح ہونے لگے گی تو افسانہ اور اصل زندگی میں فرق کیا رہا؟

بے نام شخص: یعنی آپ افسانے میں واقعیت کے خلاف ہیں؟

نقاد نمبر دو: کون کہتا ہے میں واقعیت کے خلاف ہوں؟ میں تو عینیت پرست ہوں، جو سب سے بڑی واقعیت پرستی ہے۔ یعنی حقیقت یہ ہے کہ انسان کا مستقبل روشن اور اس کی تقدیر اچھی ہے۔ آج انسان جبر اور بدی کے خلاف نبرد آزما ہے، اس نبرد میں آج وہ قدم قدم پر پسپا ہو رہا ہے تو کیا ہوا؟ کل وہ ضرور ظفر مند ہوگا۔ میں افسانہ نگار سے مطالبہ کرتا ہوں کہ وہ کل کی بات کرے۔ آج کی ماتم داری بہت ہو چکی۔

افسانہ نگار: لیکن آپ تو کہانی پن کے بارے میں کچھ کہہ رہے تھے۔ اگر آپ میرے افسانے میں واقعات کی کثرت چاہتے ہیں تو شاید ایسے واقعات بھی در آئیں جن میں آج کی ماتم داری جھلکتی ہو۔

نقاد نمبر دو: واقعات کی کثرت ہوگی تو افسانے میں کہانی پن تو آ جائے گا۔ افسانہ پڑھنے میں آسانی تو ہوگی۔ اس وقت آپ کے افسانے پڑھنا لوہے کے چنے چبانا ہے۔ جب آپ کے یہاں واقعات کی کثرت ہو جائے گی تو میں آپ کو ایسے واقعات منتخب کرنے کا سلیقہ سکھاؤں گا جو عینیت پرست واقعیت کا استحکام کریں۔ ایسی واقعیت کسی کام کی نہیں جو حقائق حیات کے بھیانک پہلوؤں کو سامنے لائے۔

افسانہ نگار: میں بڑی الجھن میں ہوں۔ مجھے عینیت یا واقعیت کچھ نہیں معلوم۔ مجھے تو صرف یہ معلوم ہے کہ میں اپنے گرد و پیش کی زندگی سے افسانے چنتا ہوں۔ اب رہے واقعات، تو مجھے ایسا لگتا ہے کہ ایک ہی دو واقعے سے کام چل جائے تو واقعات کی بھرمار سے کیا فائدہ؟

نقاد نمبر ایک اور نمبر دو: (بڑے جوش سے) کام چلتا کہاں ہے؟

بے نام شخص: نقادانِ فن صاحبان، کیا آپ یہ بتانے کی زحمت کریں گے کہ ''بوستان خیال'' اور ''داستان امیر حمزہ'' میں واقعات کی کثرت ہے یا نہیں؟

نقاد نمبر ایک اور نمبر دو: (یک زبان ہو کر) یقیناً ہے۔

بے نام شخص: تو پھر ان میں کہانی پن بھی ہوگا؟

دونوں: (ہنس کر) یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے؟

بے نام شخص: پھر تو آپ دونوں صاحبان نے یہ دونوں کتابیں از اول تا آخر بار بار پڑھی ہوں گی؟

نقاد نمبر ایک: جی؟ ہاں۔۔۔ن۔۔۔۔نہیں، میرا مطلب ہے نہیں، ایسا تو نہیں ہے۔

نقاد نمبر دو: (گلا صاف کرتے ہوئے) دیکھیے، بات یہ ہے کہ یہ کتابیں ملتی نہیں ہیں، اور اگر مل بھی جائیں تو اتنی طول طویل ہیں کہ ان کا پڑھنا کارے دارد۔ زندگی آج کل اس قدر تیز رفتار ہو گئی ہے۔۔۔۔

افسانہ نگار: آپ صاحبان صاف صاف کیوں نہیں کہتے کہ واقعات کی کثرت کے باوجود آپ کے خیال میں ان داستانوں میں کہانی پن نہیں ہے؟

نقاد نمبر ایک: (کچھ کہنے کے لیے منہ کھولتا ہے لیکن پھر سختی سے بند کر لیتا ہے)

نقاد نمبر دو: (نہیں کو کھینچ کر ادا کرتا ہے) نہیں، ایسا تو نہیں ہے مگر۔۔۔۔

بے نام شخص: یہ کیسے کہہ دیں کہ داستانوں میں کہانی پن نہیں ہے؟ اگر یہ کہہ دیں گے تو نئے افسانے کے بارے میں ان جغادریوں کے تمام مفروضات منہدم نہ ہو جائیں گے؟

نقاد نمبر ایک: (بے نام شخص سے) آپ کہنا کیا چاہتے ہیں؟ آپ ہیں کون ہمارے درمیان دخل در معقولات کرنے والے؟

بے نام شخص: میں؟ میں افسانہ ہوں۔

نقاد نمبر دو: لاحول ولا قوۃ۔ افسانے کے ہاتھ پاؤں، آنکھ، ناک، زبان۔۔۔۔

بے نام شخص: افسوس کہ آپ کا ذہن استعارے سے اس قدر نا آشنا ہے کہ آپ یہ بھی نہ سمجھ سکے کہ میں نے "افسانہ" استعاراتی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ حالانکہ سنا ہے کہ آپ شاعری بھی کرتے ہیں۔ خیر جانے دیجیے۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ افسانے میں کہانی پن کا کوئی براہ راست تعلق واقعات کی کثیر یا قلیل تعداد سے نہیں ہے۔ یہ مسئلہ دراصل اس بات سے متعلق ہے کہ افسانے میں انسانی عنصر کتنا ہے۔ اگر افسانہ ہماری انسانیت کے کسی بھی پہلو کو متوجہ کر سکتا ہے تو اس میں کہانی پن پیدا ہو جاتا ہے۔ واقعہ چاہے چھوٹا ہو یا بڑا، حیرت انگیز اور محیر العقول ہو یا روزمرہ کی عام زندگی سے لیا گیا ہو، اگر وہ انسانی سطح پر ہمیں متاثر کر سکتا ہے تو ہمیں اس میں دلچسپی ہوتی ہے۔

افسانہ نگار: میں نے تو یہ سنا تھا کہ واقعہ ایسا ہونا چاہیے جس میں قاری کو یہ کرید ہو کہ آئندہ کیا ہوگا؟ اسکاٹ جیمس جیسا نقاد بھی یہی کہتا ہے۔۔۔۔

بے نام شخص: (مسکراتا ہے) اسکاٹ جیمس؟ وہ بھی کوئی نقاد ہے؟ وہ تو صحافیوں کو ادب کی شد بد سکھانے کے لیے ایک مکتبی قسم کی پرائمر کا مصنف ہے۔ خیر، جانے دیجیے۔ وہ انگریزی مصنف ہے اس لئے آپ کی نظر میں معتبر تو ہوگا ہی۔ فارسی ہے تو واہ واہ۔ لیکن افسانے میں آئندہ کیا ہوگا، یہ کرید تب ہی تو پیدا ہوگی جب آپ اس میں بیان کردہ واقعے میں انسانی سطح پر "جیتا" ہوں۔ مثلاً اس معمولی سے واقعے کو لیجیے۔ "درخت سے ایک پتہ گرا اور نیچے نہر میں ڈوب گیا۔" یہ واقعہ، بلکہ یہ دو واقعے آپ کی انسانیت (یعنی آپ کی انسانی حیثیت) کو متوجہ نہیں کرتے۔ لیکن اگر آپ یہ فرض کر لیں کہ درخت کے معنی ہیں شجر حیات اور پتے کا گرنا اور ڈوب جانا کسی زندگی کے ختم ہو جانے کا حکم رکھتا ہے تو آپ کی انسانی حیثیت ایک حد تک متوجہ ہوئی، لیکن اس حد تک پھر بھی نہیں کہ آپ اس واقعے پر ذاتی طور پر افسوس کریں۔ یعنی بالکل مجرد استعاراتی انداز بیان کی وجہ سے ایک عام تاثر تو پیدا

ہو گیا، لیکن انسانی عنصر پوری طرح سے بروے کار نہ آیا۔ انسانی عنصر اس وقت بروے کار آتا جب درخت، پتہ اور ثمر، تینوں میں براہ راست انسانی صفات ہوتیں، یعنی آپ انھیں کرداروں کی طرح دیکھ سکتے۔ تجرید میں انسانی عنصر کم ہوتا ہے، اس لیے اگر نام نہاد کردار ہوں بھی تو ہمیں ان کے اچھے بھلے کی اتنی فکر نہیں ہوتی کہ ہم یہ سوچیں کہ اب ان پر کیا گزرنے والی ہے، یا جو کچھ گزر چکی ہیں وہ ہمیں کس طرح متاثر کر رہی ہے۔

افسانہ نگار: مجھے تجرید اس لیے اچھی لگتی ہے کہ میں اس کے پردے میں جو چاہوں کہہ سکتا ہوں، ایک ہی بات کے ذریعے کئی باتیں کہہ سکتا ہوں۔

بے نام شخص: ٹھیک ہے، لیکن افسانہ صرف بات سے نہیں بنتا۔ افسانہ ایسی بات کا تقاضا کرتا ہے جس کے بارے میں ہمیں کرید ہو، جس کے کرنے والوں سے، یا ان لوگوں سے جن پر وہ بات واقع ہو رہی ہے ہمیں انسانی سطح پر دلچسپی ہو۔ ایسے لوگوں کو آپ کردار بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ وہ انسان ہی ہوں، یا ان کو انسان ہی فرض کیا جائے۔ وہ جانور بھی ہو سکتے ہیں، درخت اور پھول بھی، جن اور پری بھی، اور فرضی مخلوق بھی۔ شرط بس یہ ہے کہ ان کے جذبات یا حرکات ہمارے اندر کوئی ردعمل پیدا کریں، ہم یہ کہہ سکیں کہ یہ بات ہمیں خراب لگ رہی ہے، یا اچھی لگ رہی ہے۔ یہ بات جھوٹی معلوم ہوتی ہے، یا سچی معلوم ہوتی ہے، وغیرہ۔ مثال کے طور پر، میں اپنے افسانے میں لکھتا ہوں: "اچانک بہت تیز آندھی چلی۔" یہ ایک تجریدی بیان ہے، اس کے کئی معنی ہو سکتے ہیں، اور سب معنی سچے بھی ہو سکتے ہیں۔ "آندھی" کا مطلب انقلاب یا کوئی تباہ کن فوجی حملہ، کوئی سیاسی تحریک، کوئی وبا، کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ اگر میرا افسانہ صرف اس جملے تک محدود ہو تو اس کے علامتی استعاراتی ابعاد کے باوجود آپ اس سے انسانی سطح پر متاثر ضرور ہوں گے، لیکن اس سے کام بنتا نہیں۔ مثلاً ایک مثلث یا مربع کو دیکھ کر آپ تجریدی یا عقلی فیصلہ ضرور کر سکتے ہیں کہ یہ ایک اقلیدی شکل ہے اور اس کے ذریعے ریاضی کے فلاں فلاں مسائل حل ہو سکتے ہیں۔ لیکن افسانہ جس سطح پر اپنا عمل کرتا ہے وہ اقلیدی شکل سے بالکل الگ ہے۔ اب فرض کیجیے افسانہ یوں ہے: "اچانک بہت تیز آندھی چلی اور چراغ بجھ گیا۔" اب ایک انسانی پہلو در آیا۔ "چراغ" جسے انسان روشن کرتا ہے اور جس سے وہ تاریکی کے مقابلے میں مدد لیتا ہے۔ لیکن مجرد چراغ کا ذکر بھی انسانی صورت حال کو پوری طرح قائم نہیں کرتا۔ "چراغ" کی تجریدی حیثیت بہت نمایاں ہے، ہم اسے استعارے کی سطح پر زیادہ آسانی سے قبول کرتے ہیں ("چراغ" یعنی کوئی زندگی، کوئی شخص، کوئی امید، کوئی آرزو وغیرہ)۔ لہٰذا یہ بیان بھی آپ کو عقلی سطح پر متاثر کرتا ہے، آپ کی ذاتی انسانی حیثیت کو متوجہ نہیں کرتا۔ پھر فرض کیجیے افسانہ یوں ہے: "اچانک بہت تیز آندھی چلی اور چراغ بجھ گیا۔ مجبوراً غریب طالب علم نے اپنی کتاب بند کر کے ایک طرف رکھ دی۔" اس عبارت میں "آندھی" اور "چراغ" دونوں کی تجریدی اور استعاراتی حیثیت معدوم ہے۔ اس کے بجائے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ کوئی طالب علم اتنا غریب ہے کہ وہ کسی چراغ سر رہ گزر کی روشنی میں اپنا سبق یاد کرتا ہے۔ آندھی نے چراغ بجھا دیا تو طالب علم کو مجبوراً اپنا سبق ادھورا چھوڑنا پڑا۔ ظاہر ہے کہ اس عبارت کے تینوں کلیدی عناصر (آندھی، چراغ، طالب علم) ہمارے لیے ایک فوری انسانی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس میں الفاظ اگرچہ پہلی دو عبارتوں سے زیادہ ہیں لیکن بات محدود ہو گئی ہے۔ اس محدود بات سے ہمیں جو دلچسپی ہے وہ اس دلچسپی سے مختلف ہے جو نہ جانا

محدودات سے تھی۔ نتیجتاً محدودات سے ہماری دلچسپی اس طرح کی تھی جیسے کسی اقلیدسی شکل سے ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ اقلیدسی شکل افسانہ نہیں ہوتی۔

نقاد نمبر ایک: ابھی آپ نے تو پورا لیکچر دے ڈالا، ہم تو بے چارے اردو نقاد ہیں۔ ان موشگافیوں سے ہمیں کیا لینا دینا ہے؟ افسانہ نگار صاحب آپ جواب دہ ہیں، آپ بتائیے، آپ کے افسانوں میں کہانی پن کیوں نہیں ہے؟

افسانہ نگار: ایک بات تو ان صاحب کی میرے بھی دل کو لگتی ہے۔ ہم لوگوں کے افسانوں میں کرداروں کی جگہ زیادہ تر "میں"،

"وہ"، "الف"، "جیم"، "وہ بوڑھا شخص"، "وہ نوجوان"، "وہ عورت" وغیرہ قسم کی چیزیں نظر آتی ہیں۔ اگر لوگوں کے نام بھی ہوتے ہیں تو ان کی شخصیتیں نہیں ہوتیں۔ مثلاً آپ مشکل سے کہہ سکتے ہیں کہ فلاں افسانے میں دو کردار ہیں (مثلاً احمد اور محمود) اور ان کے کردار شخصیتوں کے نمایاں پہلوں یہ ہیں اور یہ ہیں۔

نقاد نمبر دو: (خوش ہو کر) تو اس کا مطلب یہ ہے کہ آپ لوگ کردار نگاری میں ناکام ہیں؟

بے نام شخص: نہیں، بلکہ ان لوگوں نے کردار نگاری کی کوشش ہی نہیں کی۔ ان لوگوں نے واقعات پر بہت زیادہ زور دیا لیکن یہ خیال نہ کیا کہ واقعات اسی وقت افسانہ بنتے ہیں۔

افسانہ نگار: جب وہ ایسے لوگوں پر واقع ہوں یا ایسے لوگوں کے ذریعے واقع ہوں جو ہمیں انسانی سطح پر متحرک اور متوجہ کر سکیں۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم لوگوں میں انسانی عنصر کی کمی ہے؟ کیا ہمارے افسانے غیر انسانی یا لا انسانی ہیں، یا وہ انسان کے منکر ہیں؟

بے نام شخص: نہیں، آپ لوگوں کا المیہ بھی یہی ہے اور کارنامہ بھی یہی ہے کہ آپ لوگوں نے انسان کو تجریدی سطح پر دیکھا ہے۔ اس طرح آپ لوگ انسان کے دکھ درد کا احساس اور اظہار، عقلی طور پر جتنی خوبی سے کر سکتے ہیں شاید کسی نے نہیں کیا ہے۔ لیکن آپ کے انسان صرف نام، پرچھائیں اور علامت کے طور پر پیش ہوتے ہیں۔ اس لیے آپ کی بات تو پوری ہو جاتی ہے لیکن افسانہ بعض لوگوں کے لیے پریشان کن ہو جاتا ہے، کیونکہ افسانے کے ساتھ انسانی توجہ کی شرط ایسی لگ گئی ہے کہ اس سے مفر کی امکان ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ روب گریے کی طرح آپ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے افسانے کی کامیابی اسی میں ہے کہ وہ دلچسپ نہ ہو، اگر افسانہ دلچسپ ہو گیا تو مہمل ہو گیا۔ روب گریے کے بہت پہلے ایک بڑے دل فرانسیسی شاعر نے بھی کہا تھا کہ شاعری کی خوبی یہ ہے کہ وہ خراب ہو، اس معنی میں کہ جس طرح کی شاعری کو آپ اچھی کہتے ہیں، وہ ہمیں منظور نہیں اور ہماری شاعری آپ کو خراب معلوم ہوتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم آپ کے معیاروں اور آپ کی پسند کو مسترد کرتے ہیں۔ لیکن مجھے لگتا ایسا ہے کہ آپ لوگ (یعنی آج کے افسانہ نگار لوگ) یہ کہنے کو بھی تیار نہیں ہیں۔ (سامنے رکھا ہوا رسالہ کھولتا ہے) دیکھیے، اس افسانے میں صرف دو کردار ہیں: "ہم" اور "وہ"۔ اگلے افسانے میں بھی دو کردار ہیں: "میں" اور "وہ"۔ اگلے افسانے میں دو کردار ہیں: "گرگٹ جیسی شکل والا آدمی" اور "نوجوان"۔ آگے چل کر "ماتادین" نام کا ایک شخص تھوڑی دیر کے لیے دکھائی دیتا ہے، اس کا افسانے سے کوئی زندہ تعلق نہیں، ماتادین کی جگہ الف، بے، جیم،

کچھ کہہ لیجیے۔ پھر ایک اور کردار ملتا ہے: "بونے سے قد والا پراسرار آدمی"۔ غرض سارا افسانہ ایسے ہی لوگوں سے آباد ہے۔ اگلا افسانہ بھی "میں" سے شروع ہوتا ہے۔ جو کردار بعد میں آتے ہیں وہ (غالباً) "میں" کی بیوی ہے اور پھر ایک شخص جس کا نام "ممی پت" ہے۔ ممی پت کی بھی کوئی حیثیت نہیں، وہ صرف 'میں' (جو 'وہ' میں بھی بدل جاتا ہے) سے تبادلۂ خیال، یعنی "میں" (یا "وہ") کے تاثرات جاننے کا ذریعہ ہے۔ اگلے افسانے میں (غالباً) دو لڑکے ہیں جو ایک بلی کو پکڑنا چاہتے ہیں۔ لڑکوں کے نام ظاہر نہیں کیے گئے۔ اگلا دیکھیے......

نقاد نمبر ایک: (بگڑ کر) بس بس رہنے دیجیے۔ آپ علاقائی تعصب سے کام لے رہے ہیں۔

نقاد نمبر دو: (نقادوں سے) پہلے آپ لوگ "داستان امیر حمزہ" پڑھ کر آیئے، پھر یہاں لب کشائی کی زحمت کیجیے۔ (بے نام شخص سے مخاطب ہوتا ہے) یہ بات تو دل کو لگتی ہوئی ہے، لیکن اگر ہم کردار سازی میں لگ گئے تو مجھے خوف ہے کہ ہمارے افسانے کا علامتی پہلو بگڑ جائے گا۔

بے نام شخص: یہ ممکن ہے، لیکن ضروری نہیں۔ کیوں کہ کردار سازی کا کڑا کوس اب وہ معنی نہیں رکھتا جو پریم چند بلکہ منٹو تک کے زمانے میں تھا۔ اس وقت کردار سازی میں سب سے بڑی مشکل یہ تھی کہ افسانہ نگاری کی ذاتی پسند ناپسند اس کی کردار سازی میں جھلک اٹھتی تھی اور قاری کی آزادی خطرے میں آجاتی تھی، اس لیے قاری ہر اس افسانے کو مسترد کرنے پر مائل رہتا تھا جس میں افسانہ نگار اپنی پسند ناپسند یا اپنے اخلاقی فیصلوں کو قاری پر مسلط کرنا چاہتا تھا۔ لیکن کردار سازی کی اور بھی صورتیں ہیں۔ کافکا کی مثال سامنے ہے، کہ اس کے کرداروں میں باطنی زندگی کچھ ہوتی نہیں۔ ایک اور صورت Irony کی ہے، یعنی کردار کو اس طرح نہ بیان کیا جائے جیسا کہ وہ دراصل ہے لیکن پڑھنے والے پر دونوں پہلو روشن ہوں (خفیف مسکراہٹ) یا روشن ہو سکتے ہوں، اگر وہ اردو کا نقاد نہ ہو۔

نقاد نمبر ایک اور دو: (طنزیہ) تو کیا آپ جاپانی نقاد ہیں؟

بے نام شخص: (مسکراتا ہے)۔

افسانہ نگار: لیکن میں افسانے میں واقعے کی اہمیت کو کم نہیں کرنا چاہتا۔

بے نام شخص: تھوڑی بہت کمی تو آپ کو کرنی ہی ہوگی۔ اس وقت آپ لوگ واقعے سے وہی کام لے رہے ہیں جو پریم چند کردار سے لیتے تھے اور جس کے لیے آپ پریم چند کو مسترد کرتے ہیں۔ یعنی پریم چند اپنے کرداروں کے ذریعے اپنی ذاتی پسند ناپسند قاری پر مسلط کرتے تھے، اور آپ لوگ واقعے کے ذریعے قاری کی خود مختاری ختم کرنا چاہتے ہیں۔ آپ چاہتے ہیں کہ قاری آپ کے واقعے سے وہی مطلب نکالے جو آپ کو پسند ہے۔ اگر آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ سگریٹ پینا برا ہے تو آپ کا واقعہ اس بات کو طرح طرح سے ظاہر کر دیتا ہے کہ آپ کی اور نتیجے کو برداشت نہ کریں گے۔ مگر قاری یہ چاہتا ہے کہ وہ اپنے نتیجے آپ نکالے۔ ممکن ہے وہ آپ سے اتفاق ہی کرے، لیکن وہ آپ کے نتائج کو وو کے پہاڑے کی طرح جبراً نہیں پڑھنا چاہتا۔

نقاد نمبر ایک: اجی آپ ایسے ہی لال بجھکڑ ہیں تو یہ بتایئے کہ ان لوگوں کے افسانے سمجھ میں کیوں نہیں آتے؟

نقاد نمبر دو: اور ان کی علامتیں اتنی مصنوعی اور آورد سے بھرپور کیوں معلوم ہوتی ہیں؟

بے نام شخص: آپ لوگوں نے یہ غور کیا کہ آپ دونوں کی باتیں ایک دوسری کی ضد ہیں؟ اگر علامتیں مصنوعی اور آورد سے بھرپور ہیں تو افسانے سمجھ میں آ گئے۔ ورنہ یہ فیصلہ آپ نے کیسے کیا کہ علامت افسانے کے بطون سے برآمد نہیں ہوئی؟ اور اگر افسانے سمجھ میں نہ آئے تو یہ آپ نے کیسے فرض کر لیا کہ علامتیں مصنوعی اور فیشن کے طور پر برتی گئی ہیں؟

نقاد نمبر ایک: میرا مطلب یہ ہے کہ علامت سمجھ میں تو آ جاتی ہے لیکن ---

بے نام شخص: افسانہ سمجھ میں نہیں آتا۔ (ہنستا ہے) جناب بات یہ ہے زیادہ تر افسانے اپنا وعدہ پورا نہیں کرتے۔ ان کا انداز تو بڑا گمبھیر اور رشی منیوں والا ہوتا ہے لیکن دراصل وہ ہزار من کے ہتھوڑے سے مچھر مارنے کی کوشش کا سا اثر رکھتے ہیں۔ یعنی بات تھوڑی اور لہجہ بڑا solemn، بڑا ہی بھاری بھرکم، گویا مکاشفات بیان کر رہے ہوں، اور دراصل کہتے صرف اتنا ہیں کہ آج اخبار بڑی دیر سے آیا۔

افسانہ نگار: کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے پاس مسائل اور سوالات کی کمی ہے؟ کل کافی ہاؤس میں ایک صاحب یہی کہہ رہے تھے۔

بے نام شخص: آپ کے مسائل تو اتنے ہی اہم یا غیر اہم ہیں جتنے آپ کے بزرگوں کے تھے۔ زندگی تو بقول آڈن (Auder) وہی ہے، صرف تناظر بدل گیا ہے۔ اہم یا غیر اہم مسائل کی بحث بے معنی ہے۔ اصل بحث یہ ہے کہ فن کار نے مسائل کو تخیلی سطح پر انگیز کیا ہے کہ نہیں۔ کوئی مسئلہ ذاتی اہمیت کا ہوتا ہے، مثلاً کسی لڑکی کا بالغ ہونا اور حیض کے تجربے سے پہلی بار دوچار ہونا (اس پر پاسترناک نے معرکے کا افسانہ لکھا ہے)۔ کوئی مسئلہ بہت بڑی سماجی اور انسانی اخلاقی اہمیت کا حامل ہوتا ہے، مثلاً زنا بالجبر، جس پر آج تک کوئی اچھا افسانہ نہیں بن سکا۔ کوئی مسئلہ بعض گروہوں یا انسانوں کے کسی ایک گروہ کی نفسیاتی اور جسمانی ضرورتوں کا ہوتا ہے، جیسے کارخانے میں کام کرنے والے مرد مزدوروں کے بیچ میں اگر ایک تنہا لڑکی کام کرنے آئے تو اس گروہ کی نفسیات کیا ہوگی؟ (اس پر گورکی نے زبردست افسانہ لکھا ہے)۔ کسی مسئلے کی اہمیت سیاسی ہوتی ہے، مثلاً اقتصادی یا قانونی جبر کے خلاف آواز اٹھانا، (اس پر ڈکنس نے کئی شاندار ناول اور پریم چند نے کئی بوگس افسانے لکھے ہیں)۔ کوئی مسئلہ روحانی یا سماجی تاریخی اہمیت کا ہو سکتا ہے، مثلاً یورپ کا روحانی زوال، (اس پر ٹوماس مان (Thomas Mann) نے بڑا ناول لکھا ہے۔) مسائل کی فہرست اتنی ہی طویل ہے جتنی انسانوں کی۔ پھر یہ بھی دیکھیے کہ پہلا مسئلہ ذاتی بھی ہے اور مذہبی اور نفسیاتی بھی۔ دوسرا مسئلہ معاشیاتی بھی ہے اور سیاسی بھی۔ تیسرا مسئلہ روحانی بھی ہے اور اخلاقی بھی۔ چوتھا مسئلہ فلسفیانہ بھی ہے اور خالص انسانی بھی۔ مسائل کی درجہ بندی اتنی ہی مشکل ہے جتنی ان کی فہرست سازی۔ تو مسائل سے کچھ نہیں ہوتا۔ فن کار کی تخیلی قوت اور بصیرت اصل چیز ہے۔

افسانہ نگار: آپ کا مطلب شاید یہ ہے کہ لوگوں کے افسانے تخلیقی نہیں ہیں؟ پرسوں یونیورسٹی میں ایک صاحب لیکچر دے رہے تھے، یا شاید نیند میں بڑبڑا رہے تھے، کہ اُردو کو تخلیقی افسانوں کی ضرورت ہے۔

بے نام شخص: افسانہ تو تخلیقی ہی ہوتا ہے۔ "تخلیقی افسانہ" کی اصطلاح اتنی ہی بے معنی ہے جتنی "ہوزہ

برج کا پل" یا "مسلائٹ سوپ صابن"۔ اگر کسی تحریر میں تخلیقی عنصر نہ ہوگا، یا بہت کم ہوگا۔ تو وہ افسانہ نہ ہوگی۔ تخلیقی عنصر کی ایک کم سے کم مقدار ہوتی ہے، اس کی پہچان افسانے کی حد تک اور افسانے کے لیے یہ ہے کہ افسانہ، انشائیہ نہ معلوم ہو، نثری نظم نہ معلوم ہو۔ انشائیہ میں کردار اور واقعہ کم ہوتے ہیں، اظہار خیال کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ اگر کسی تحریر میں اظہار خیال زیادہ ہے تو میں اسے افسانہ نہ کہوں گا۔ یہ کہنے کا کچھ مطلب ہی نہیں کہ وہ "غیر تخلیقی" افسانہ ہے۔ آپ لوگوں کے بعض "افسانوں" میں اظہار خیال کا عنصر نمایاں ہے، ایسی تحریریں ناکام ہی ٹھہریں گی۔ اور جو افسانہ نثری نظم معلوم ہو، وہ اسی وقت افسانہ کہلائے گا جب اس میں افسانے کی بنیادی ضرورت، یعنی واقعہ (event) کو خاطر خواہ اہمیت دی گئی ہو۔

افسانہ نگار: اظہار خیال" کیا کیا ہے، اور وہ تخلیقی کیوں نہیں؟

بے نام شخص: اظہار خیال میں تخلیقی پہلو ممکن ہے، لیکن اس حد تک نہیں جس حد تک مثلاً اظہار واقعہ میں ہوتا ہے۔ اظہار خیال کی تخلیقی سطح اس لیے نیچی ہوتی ہے کہ وہ قاری کے لیے بہت کم جگہ چھوڑتا ہے۔ اس میں نتائج پہلے سے مہیا رہتے ہیں، اور انھیں نتائج کو بیان یا قائم کرنے کے لیے اظہار خیال کیا جاتا ہے۔ "الف مر گیا۔ وہ بری موت مرا۔" یہ اظہار خیال ہے، کیوں کہ جو نتیجہ قاری کے نکالنے کا تھا وہ مصنف نے خود نکال دیا ہے، کہ الف بری موت مرا۔ الف کے بری موت مرنے کا نتیجہ ان واقعات کی روشنی میں قاری خود نکالے جو مصنف نے بیان کیے ہیں تو الف کی موت کی خبر اظہار خیال کے دائرے سے نکل کر افسانے کے دائرے میں داخل ہو جائے گی۔ مثلاً اخبار کی خبریں اظہار خیال ہیں، جن واقعات کو وہ بیان کرتی ہیں وہ بہت ہی غیر المعقول ہو سکتے ہیں، لیکن نتائج سب پہلے سے نکالے ہوئے ہیں، قاری کو بنا بنایا نوالہ مل جاتا ہے۔

نقاد نمبر ایک: (فتح مندانہ مسکراہٹ کے ساتھ) سمجھا! تو آپ افسانے کو مشکل بنانا چاہتے ہیں! افسانے اور قاری کے درمیان جو لڑکھڑاتا ہوا سا ایک پل ہے اسے بھی منہدم کرنا چاہتے ہیں۔ یہی تو میں بھی کہہ رہا ہوں لیکن افسانہ نگار سنتے نہیں۔

بے نام شخص: ایک حد تک مشکل تو ہر فن پارہ ہوتا ہے۔ منٹو کے بعض افسانے تو بہت مشکل ہیں، نہ ہوتے تو ان کی تعبیر و تشریح میں اتنی بحثیں اب تک نہ ہوتیں۔ لیکن فن پارے کا مشکل ہونا نہ ہونا موضوعی اور ذاتی صورت حال بھی ہو سکتا ہے۔ آج کے افسانہ نگاروں کے افسانے اتنے مشکل نہیں ہیں جتنے Pretentious ہیں۔ یعنی وہ بات بڑی دھوم دھام سے کہتے ہیں، لیکن کھودا پہاڑ اور نکلا چوہا والا معاملہ رہ جاتا ہے۔ مثلاً کافکا کو دیکھیے۔ اس کے زیادہ تر افسانوں کے معنی واضح نہیں ہیں، لیکن یہ بات سب پر واضح ہے کہ ان میں جو بات کہی گئی ہے وہ معنی خیز اور گہری ہے۔ کافکا نے جن مسائل پر لکھا ہے وہ کوئی آسمانی مسائل نہیں ہیں، وہی روز مرہ کی باتیں ہیں۔ لیکن یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان مسائل پر جو کچھ وہ کہہ رہا ہے وہ بہت اہم اور فکر انگیز ہے۔ لہٰذا معنی واضح نہ ہوتے ہوئے بھی ہم اسے پڑھتے اور ہر پہلو سے اسے سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔ نئے افسانہ نگاروں کی اکثر تحریروں سے مجھے یہ لگتا ہے کہ انھوں نے کوئی گہری بات نہیں کہی۔ بعض اوقات یہ بھی لگتا ہے کہ اگر اسی بات کو وہ سیدھے سادے انداز میں بیان کر دیتے تو شاید بہتر افسانہ بن جاتا۔ ان لوگوں کے افسانے دراصل مشکل نہیں ہیں

بس یہ ہے کہ ان کے افسانوں کا تاثر اکثر یہ ہوتا ہے کہ یہ حد سے زیادہ سنجیدہ اور شکن بر جبیں ہیں، لیکن جو بات وہ کہہ رہے ہیں وہ معمولی سی ہے، اگرچہ انداز درویشوں اور فلسفیوں کا سا ہے۔ اس مسئلے کو یوں سمجھیے: نطشہ کی ''بقول زردشت'' کو بعض لوگوں نے ناول کہا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ انتہائی مشکل کتاب ہے، لیکن ہم اس اشکال کو قبول کر لیتے ہیں اور اسے ناول کی طرح بھی پڑھنے میں تکلف نہیں کرتے، کیوں کہ نطشہ کے یہاں فکر انگیزی بہت ہے۔ اگر ان لوگوں کے افسانوں میں بوڑھی اور غیر ضروری سنجیدگی کا عنصر کم ہو جائے، یا پھر ان کو پڑھنے کے دوران یہ تاثر حاصل ہو کہ مشکل سہی، مبہم سہی، پیچیدہ سہی، لیکن یہ افسانہ کسی چیز کے بارے میں ایسی بات کہہ رہا ہے جو اہم ہے اور معنویت رکھتی ہے تو (نقادوں سے مخاطب ہو کر) آپ کو یہ افسانے اتنے مشکل یا معنوی نہ معلوم ہوں۔

افسانہ نگار: آپ نے جو یہ کہا کہ ہم لوگوں کے افسانوں کو پڑھنے کے دوران یہ تاثر حاصل ہوتا ہے کہ یہ لوگ سنجیدہ تو بہت ہیں، لیکن اہم معنویت سے بھرپور کوئی بات نہیں کہہ رہے ہیں، تو یہ محض ایک ذاتی تاثر ہے، کوئی تنقیدی رائے تو نہیں ہے۔

بے نام شخص: نہیں ایسا تو نہیں ہے۔ کیوں کہ افسانے کا تجزیہ کر کے ہم اکثر یہ بتا سکتے ہیں کہ اس میں کیا نہیں کہا گیا ہے۔ تاثر تو تعین قدر کی پہلی منزل ہے آخری منزل نہیں۔ مثال کے طور پر غیاث احمد گدی کے اسی افسانے کو لیجیے جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا تھا۔ (''طلوع'') اگرچہ اس میں کردار سازی کا وہی طرز ہے جو میرے خیال میں زیادہ تر ناکام ہی ثابت ہوتا ہے، لیکن افسانے میں انسانی بہیمیت جیسے وسیع موضوع سے لے کر بچوں کی بے ارادہ اور بے فہم سفاکی جیسے نفسیاتی نکتے کو جس چابک دستی سے پیش کیا گیا ہے وہ اسے اعلیٰ درجے کی تخلیق بنا دیتی ہے۔ افسانے کا آغاز کمزور ہے، لیکن جہاں مکالمہ شروع ہوتا ہے اور جہاں اس بات کو براہ راست ظاہر کیے بغیر کہ ان دونوں لڑکوں کا شکار ایک بلی ہے، اس بلی کی حالت بیان کی گئی ہے، ہم فوراً دیکھ لیتے ہیں کہ صورت حال اگرچہ بہت غیر معمولی نہیں، (بلکہ رسمی اور رواجی ہے) لیکن اس کے تہ در تہ معنوی امکانات ہیں جو اغوا اور زنا بالجبر سے لے کر فسادات اور منظم جرم کی دنیا تک پھیلے ہوئے ہیں۔ یہی افسانہ نگار کا کمال ہے۔

نقاد نمبر دو: میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ افسانے کو معاصر صورت حال کی عکاسی کرنا چاہیے۔ مستقبل کے آئینے میں (بے نام شخص منہ پھیر کر مسکراتا ہے) حال کو دکھانا چاہیے۔ داستان اور فکشن میں بھی فرق ہے۔ آج کل بعض لوگ فکشن کے نام پر داستان کیوں لکھ رہے ہیں؟ مجھے تو گدی کے بھی اس افسانے میں داستانی رنگ نظر آتا ہے۔

افسانہ نگار: سخن فہمی عالم بالا معلوم شد۔ بعض لوگوں کو داستان سے اتنی چڑھ ہے کہ انھیں ہر جگہ داستان سنائی دیتی ہے۔

نقاد نمبر دو: ممکن ہے گدی کے اس افسانے میں داستانی رنگ نہ ہو۔ (میں نے یہ افسانہ پڑھا نہیں، کہاں چھپا ہے؟) لیکن انتظار حسین نے بہت سے نئے افسانہ نگاروں کے اخلاق خراب کیے ہیں۔

بے نام شخص: داستان اور فکشن میں تفریق اتنی آسان نہیں جتنی آپ سمجھ رہے ہیں۔ معاصر صورت حال پر بھی داستان لکھی جا سکتی ہے اور قدیم خیالی مخلوقات سے مملو بیانیہ بھی فکشن ہو سکتا ہے۔ بیانیہ کے دو بڑے حصے ہیں

ایک تو وہ جس کی بنیاد ارسطوئی مفہوم میں نمائندگی یعنی Mimesis پر ہے اور دوسرا وہ جس کی بنیاد اسطور پر ہے۔ نمائندگی پر مبنی بیانیہ بالآخر فکشن بن گیا۔ تفصیل کے لیے شولز (Scholes) اور کیلاگ (Kellogg) کی کتاب ملاحظہ ہو۔ آج کل بعض نئے افسانہ نگاروں نے داستانی طرز کی طرف واپس جانے کی سعی کی ہے، لیکن ان کے وجوہ دوسرے ہیں۔ انتظار حسین بیانیہ کو خالص بنانا چاہتے ہیں، جس کی مثال Fable ہے۔ Fable میں جانور، انسان، درخت، سب بولتے ہیں اور سوچتے ہیں۔ نئے افسانہ نگار نمائندگی پر پردہ ڈالنا چاہتے ہیں، تاکہ ان پر Mimesis کا الزام براہ راست نہ آئے۔ (یہ بات ژرار ژنیت (Gerard Genette) نے بڑی تفصیل سے بیان کی ہے)۔ میرے خیال نہ اس میں کوئی برائی ہے نہ انتظار حسین کے طریقے میں۔ نئے افسانہ نگاروں نے داستانی فضا پوری طرح قائم کرنے میں کامیابی حاصل نہیں کی ہے، یہ اور بات ہے۔ انتظار حسین اپنے تمام کرداروں (زرد کتا، شہزادہ، آزاد بخت، الیاسف، بکھوا، ہتھا گت، یاجوج ماجوج) کو چند لفظوں میں زندہ کر دیتے ہیں۔ وہ یا تو ان سے ایسی بات کہلاتے ہیں جو ان کے کردار (یعنی ہمارے ذہن میں ان کی تصویر) کے مطابق ہو، یا اسکے بالکل مخالف ہو۔ دونوں صورتوں میں کردار قائم ہو جاتا ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو ابھی یہ قدرت حاصل نہیں ہے، لیکن ان کی کوششیں مستحسن ضرور ہیں۔

نقاد نمبر ایک: بھئی آپ بے حد چرب زبان شخص ہیں۔ لگے ہاتھوں یہ بھی تو سمجھا دیجیے کہ جب ان بے چارے افسانہ نگاروں نے پلاٹ کی زمانی ترتیب سے ہی انکار کر رکھا ہے تو یہ کردار کس طرح پیدا کریں گے؟ میرے پاس ایک انگریزی کتاب ہے جسے میرے بچا نے ہائی اسکول میں پڑھا تھا۔ اس میں لکھا ہے کہ واقعات کا ارتقا، کردار کے ارتقا پر اثر انداز ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر نئے افسانے میں پلاٹ کی زمانی ترتیب ہی نہیں ہے تو کردار لامحالہ جامد اور بے رنگ ہوگا۔"

بے نام شخص: یہ خیال غلط ہے کہ ''اگر واقعات اثر انداز نہ ہوں تو کردار کا ارتقا ممکن نہیں۔'' بالفرض اگر ایسا ہو بھی، تو میں کردار کے ارتقا کی بات کہاں کر رہا ہوں؟ میں تو محض تصویر کشی کی بات کر رہا ہوں۔ تصویر کشی سے میرا مطلب ہے ایسا بیان کہ ہمیں ان کے بھلے برے سے غرض ہو۔ وہ خوش ہوں تو ہم بھی خوش ہوں، یا کم سے کم ناخوش تو ہوں، یا اگر کچھ بھی نہ ہو تو ہم یہ محسوس کریں ان لوگوں سے لاگ، لگاؤ، لگن، کچھ نہ کچھ ممکن ہے۔ کردار کا ارتقا اتنا ضروری نہیں جتنا ضروری یہ ہے کہ اس کے مختلف پہلوؤں، اور یہ آہستہ آہستہ ہمارے سامنے آئیں۔ دستوئیفسکی کی Notes from the Under world یا کامیو کی The Fall اس کی اچھی مثالیں ہیں۔

نقاد نمبر دو: آپ نے کامیو کا ذکر کیا تو مجھے یاد آیا کہ اس نے کہیں لکھا ہے کہ ناول ایک ایسی ہیئت ہے جس میں ہر چیز بہت منضبط ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ نئے افسانے میں نظم و ضبط کی کمی ہے۔

بے نام شخص: مجھے تو شکایت یہ ہے کہ نئے افسانے میں نظم و ضبط خبط کی حد تک پہنچا جاتا ہے۔ آخر اکثر افسانوں میں ''وہ''، ''میں''، ''بوڑھا آدمی'' وغیرہ کا تذکرہ اور ہر افسانے میں دھندلی گدلی صورت حال کیا معنی رکھتی ہے؟ یہی نہ کہ نئے افسانہ نگاروں نے کچھ ضابطے بنا لیے ہیں؟ میں پھر کہوں گا کہ کردار کی گمشدگی ایک طرح کی یکسانی پیدا کرتی ہے۔ کامیو ہی نے تو کہا تھا کہ ناول میں کردار ہم لوگوں سے کسی حد تک مشابہ ہوتے ہیں، لہٰذا اہم

انھیں پہچان پاتے ہیں، لیکن اس کرب کی بنا پر جوان کا مقدر ہوتا ہے، وہ ہم سے بلند تر اور عریض تر ہوتے ہیں۔ اس طرح ان کے رویے ہمارے حافظے میں جا گزیں ہو جاتے ہیں۔ میں کہتا ہوں کوئی ضروری نہیں ہر کردار اسی طرح کے کرب کا حامل ہو، لیکن ہر کردار بعض انسانی صفات کا حامل ہونا چاہیے، کردار سے مراد کوئی بھی شخص، کوئی بھی شے ہے جو افسانے میں کوئی عمل براہِ راست کرتی ہے۔

افسانہ نگار: وہ انسانی صفات کیا ہیں؟

بے نام شخص: اجی 'صفات' کو کیا گننا ہے، ایک ہی صفت لے لیجیے: تکلم

افسانہ نگار: یعنی میرے افسانے میں سب چرند پرند بولتے ہوئے نظر آئیں؟

بے نام شخص: وہ تو بہت بعد کی، یا بہت شروع کی منزل ہے۔ میں تو مکالمے کی بات کر رہا ہوں۔ آپ لوگوں کے افسانوں میں مکالمہ بہت کم ہے اور اگر ہے بھی تو غیر شخصی، لہٰذا افسانے کے لیے بہت کارگر نہیں۔

افسانہ نگار: تو آپ چاہتے ہیں ہر کردار کسی مخصوص لہجے میں گفتگو کرے؟

بے نام شخص: جی نہیں، میں صرف یہ چاہتا ہوں کہ مکالمہ پڑھ یا سن کر معلوم ہو کہ کوئی انسان بول رہا ہے، افسانہ نگار یا کمپیوٹر نہیں بول رہا ہے۔ آپ لوگوں کے اکثر کردار تو اپنے ہی آپ سے باتیں کرتے رہتے ہیں۔ انتظار حسین کے کرداروں کو بھی یہ بیماری ہے۔ خود کلامی اپنی جگہ ٹھیک ہے، لیکن خود کلامی کے پردے میں وہ سوالات اور بیانات اسمگل نہ کیجیے جو قاری کا حق ہیں۔ جادو وہ جو سر پر چڑھ کر بولے۔ جب آپ کا کردار خود ہی پوچھے گا کہ میں کون ہوں، کیا ہوں، یہ لوگ کون ہیں؟ وغیرہ، تو قاری کو کرید کہاں سے ہو گی؟ (رسالہ اٹھا کر پڑھتا ہے)

جب وہ بس اسٹاپ قریب پہنچا تو ایکا ایکی ٹھٹک گیا۔ اسے لگا جیسے اس کی کوئی بہت ہی قیمتی شے کھو گئی ہے۔ ایسی شے جو اسے بہت ہی عزیز تھی، جسے وہ سب کی نظروں سے چھپا کر رکھتا تھا۔ کھڑے کھڑے اس نے اپنا سارا وجود ٹٹول مارا، مگر اسے یاد نہ آیا کہ وہ کیا شے کھو بیٹھا ہے۔ ارے یہ کیا ہوا؟ وہ کون سی بس ہے، جس میں اسے سوار ہو کر گھر پہنچنا ہے۔ اب اسے معلوم ہوا کہ وہ اپنا سب کچھ کھو بیٹھا تھا۔ نہ اسے بس کا نمبر یاد رہ گیا تھا نہ وہ سڑک کہ وہ جس پر سے ہو کر وہ گھر جاتا تھا۔ اور نہ ہی اسے یہ معلوم تھا کہ اس کا گھر کہاں ہے؟" سنا آپ نے؟ اس پوری عبارت کو مکالمے کی ہیئت میں ادا کر کے دیکھیے، فرق خود ہی معلوم ہو جائے گا۔ اور یہ تو سریندر پرکاش جیسے اعلیٰ درجے کے افسانہ نگار کے کمزور لمحے کا ایک اقتباس ہے۔ نوجوان افسانہ نگار کا مکالمہ سنیے۔ (دوسرا رسالہ اٹھاتا ہے)۔

"۔۔۔ مسافر معلوم ہوتے ہو۔"

"۔۔۔ ہاں۔"

"۔۔۔ مگر زادِ راہ تمھارے پاس نہیں"۔ اس آدمی نے اپنے لہجے کے تمسخر کو چھپاتے ہوئے کہا۔

"۔۔۔ مجھ سے غلطی ہو گئی، یا شاید میرے بزرگوں سے"۔ اب میری آنکھوں میں چمک آ گئی تھی اور میں بولنے کے قابل ہو گیا تھا۔ "زادِ راہ کی ضرورت تو تمھیں آئندہ بھی پڑے گی، کیوں؟"

"۔۔۔ ہاں۔"

"۔۔۔ تو پھر خالی ہاتھ پیٹ زمین ناپنے کی بجائے تم یہیں کوئی کام کیوں نہیں کرتے؟"

''کام؟ کیسا کام؟'' الفاظ میری زبان سے اچانک پھسل گئے۔

ملاحظہ کیا آپ نے؟ زبان کی غلطیوں سے قطع نظر، گفتگو بڑی فلسفیانہ ہے۔ لیکن یہ انسان نہیں، مشین بول رہی ہے۔ فطری آہنگ کا نام و نشان نہیں۔

افسانہ نگار: پھر آپ کیسا مکالمہ چاہتے ہیں؟ اچھے خاصے مکالمے کو آپ کمزور کہہ رہے ہیں۔

بے نام شخص: بھائی، یہاں مکالمہ ہے ہی نہیں۔ ارسطو ہی سے پوچھ لیجیے، مکالمہ وہاں کام آتا ہے جہاں کسی بات کو ثابت کرنا یا حل کرنا ہو۔ اسی لیے ہومر کی طویل خود کلامیوں میں کردار اپنے مسئلے کے مختلف پہلوؤں کو بیان کر کے انھیں حل کرتا ہے۔ شیکسپیر کے یہاں مسئلہ لاینحل رہتا ہے اور کردار بار بار اس کے پہلوؤں کو الٹتا پلٹتا ہے۔ مکالمہ اور کچھ نہ کرے، کردار یا واقعات کی صورت حال کو واضح تو کرے۔

افسانہ نگار: لیکن ہم علامتی افسانہ نگاروں کو صورتِ حال کی وضاحت سے کیا غرض؟

نقاد نمبر ایک اور دو: (قہقہہ مار کر بیک وقت) اور کیا، آپ لوگوں کا کام تو الجھانا ہے، وضاحت سے آپ کو کیا لینا دینا؟

بے نام شخص: صورتِ حال چاہے کردار کی ہو چاہے واقعے کی، اس کی وضاحت سے یہ مراد نہیں کہ سب باتیں کھول کھول کر کہہ دی جائیں۔ مراد یہ ہے کہ صورتِ حال کے متعلق قاری کا بھرپور رد عمل حاصل کرنے کے لیے اس کے جن پہلوؤں کو سامنے لانا یا ان کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے، ان کو پیش کر دیا جائے، اشارتاً یا کنایتاً افسانے میں ابہام بہت خوب ہے، لیکن ابہام کا زیادہ تعلق ''کیوں ہوا؟'' سے ہے، ''کیا ہوا؟'' سے نہیں۔ ''کیا ہوا؟'' کا جواب مبہم رکھنا بڑے جوکھم کا کام ہے۔

افسانہ نگار: علامتی افسانے میں ابہام تو ہو گا ہی۔

بے نام شخص: بے شک، لیکن مجھے لگتا ہے آپ لوگ علامت سے کم اور تمثیل سے زیادہ کام لے رہے ہیں۔ علامت کثیر المفہوم ہوتی ہے، اور اکثر و بیشتر وہ تاریخ، اسطور، قومی حافظہ، وغیرہ وغیرہ دھندلی چیزوں سے منسلک ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف تمثیل کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں اور اس کا تعلق تاریخ وغیرہ سے نہیں ہوتا۔ آپ لوگ کوشش کرتے ہیں علامتی انداز بیان کی، اور جا پڑتے ہیں تمثیل میں۔ اس کی ایک وجہ وہ بھی ہے جو میں پہلے بیان کر چکا ہوں، یعنی آپ لوگ تجرید کی طرف بے انتہا مائل ہیں۔ علامت میں کسی نہ کسی شے کا دخل ضرور ہوتا ہے۔ تمثیل محض تصورات پر قائم ہوتی ہے۔ مثلاً ''مردانگی'' ایک تصور ہے۔ آپ ''بڑی بڑی مونچھیں'' کہہ دیجیے تو یہ اس تصور کی تمثیل ہوئی، علامت نہیں۔ کیوں کہ اس کا تعلق تاریخ یا اسطور یا قومی حافظے سے نہیں۔ ذاتی علامت بھی فن کار کے پیٹ سے نہیں پیدا ہوتی، بلکہ فن کار کے قومی حافظے کا حصہ ہوتی ہے۔

افسانہ نگار: تو پھر ''مردانگی'' کو علامتی طور پر کیوں کر ظاہر کیا جائے؟

بے نام شخص: مختلف صورتِ حالات میں مختلف صورتیں ہوں گی۔ بوڑھا سیاح، خون، سیاہ گھوڑا کچھ بھی استعمال ہو سکتا ہے۔

افسانہ نگار: میں نہیں سمجھا کہ ''بڑی بڑی مونچھیں'' کہنے میں کیا قباحت ہے؟ میں تو اسے علامت کہوں گا۔

بے نام شخص: ایسی کوئی چیز جس کا مفہوم محدود ہو اور جس پر مرور ایام کے باعث انسلاکات (Associations) کی تہیں نہ چڑھی ہوں، علامت نہیں بن سکتی۔ جبر کی علامت "کاتنے وار تار" نہیں، بلکہ وہ گڑیا ہے جس کی آنکھیں پھوڑ دی گئی ہیں۔ "کانچ کا بازی گر" علامت نہیں، تمثیل ہے، آنکھوں کا ڈاکٹر جو "شناسائی، دیوار اور تابوت" میں "اس" کو زیرو نمبر کی عینک دیتا ہے، علامت نہیں، تمثیل ہے۔ "طلسمات" میں سفر کرنے والے لوگ تمثیلی ہیں۔ "مسافر" میں علامت کا عمل ہے، لیکن ہر "مسافر" علامت نہیں بنتا۔ "مسافر" کو علامت بنتے دیکھنا ہو تو کولرج کی نظم The Rime of the Ancient Mariner ملاحظہ فرمایئے۔

افسانہ نگار: ہم لوگ تو افسانے میں اظہار ذات کی سعی کر رہے ہیں، آپ ہماری ذاتی بصیرت کو کیوں جھٹلاتے ہیں؟

بے نام شخص: آپ کی ذاتی بصیرت کو جھٹلانے والے وہ نقادان کرام ہیں جو خود بے بصیرت ہیں اور آپ کے افسانوں میں اپنی کتابی بصیرت تلاش کرتے ہیں اور ناکام ہوتے ہیں۔ میں تو آپ کی بصیرت کی قدر کرتا ہوں۔ ہر وہ احساس یا تجربہ جو فن کارانہ اظہار پا جائے، صالح اور صحت مند ہوتا ہے۔ افسانے کی صحت مندی اور جسمانی صحت مندی الگ الگ چیزیں ہیں۔ گلاب کا پھول اگر بہت زیادہ صحت مند ہو تو گانٹھ گوبھی بن جائے۔ لیکن میں آپ سے ایک بات پوچھتا ہوں۔ کھڑکی کے باہر جھانک کر تالاب کو دیکھیے۔ اس میں کئی بچے نہا رہے ہیں۔ لیکن بعض بیچ تالاب میں ہیں اور بعض گھاٹ کی سیڑھیوں پر۔ ایسا کیوں ہے؟

افسانہ نگار: جو گھاٹ کی سیڑھیوں پر ہیں وہ تیرنا نہ جانتے ہوں گے۔

بے نام شخص: ایسے بچے اگر بیچ تالاب میں کود پڑیں تو کیا ہوگا؟

افسانہ نگار: اغلب یہ ہے کہ ڈوب جائیں گے۔

بے نام شخص: اچھا، زبان کیا چیز ہے؟ ٹھاٹھیں مارتا ہوا ایک سمندر ہے، کیوں کہ اس کی قوت میں تمام قوتیں پوشیدہ ہیں۔ اس میں قوت کے تمام سرچشمے ہیں۔ اس میں کودنے کے پہلے تیرنا، کم از کم سر اوپر اٹھائے رکھنا تو آنا چاہیے۔ ہم لوگوں نے انگریزی تعلیم کے زیر اثر آ کر یہ بھلا دیا کہ مشق اور ممارست کے بغیر زبان استعمال کرنے کا گر نہیں آتا۔ شاعروں نے استادوں کو ترک کیا، (کرتے بھی کیا، استاد خود جاہل تھے) اور افسانہ نگاروں نے کہا کہ جب شاعر لوگ بلا تربیت کے شاعر بن گئے تو ہم لوگ کیا ان سے کم ہیں؟

افسانہ نگار: میں سمجھا نہیں آپ کس پر برس رہے ہیں؟

بے نام شخص: دیکھیے، افسانہ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے، چاہے ان واقعات میں زمانی ترتیب ہو یا نہ ہو۔ اور جملے الفاظ کا مجموعہ ہوتے ہیں اور کئی جملے مل کر پیراگراف بنتے ہیں۔ تسلسل پیدا کرنے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ پیراگراف میں کئی جملے ہوں، تاکہ ایک کے بعد ایک تصویر سامنے آئے۔ آپ لوگوں نے نثر کے آداب کی طرف توجہ نہیں دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ آپ لوگ ایک ایک دو دو جملے کا پیراگراف بناتے ہیں۔ پھر افسانے میں تسلسل اور بتدریج کھلتے جانے کا تاثر کہاں سے آئے؟ لمبا پیراگراف بنانے میں تصویر کے آگے تصویر رکھنی پڑتی ہے، تعمیری ربط کی پیدا کردہ داخلی شکل اگر موجود نہ ہو تو ایسے افسانے بھی ممکن ہیں جو تو ایک ایک جملے پر مشتمل کئی

پیراگراف سے شروع ہوتے ہیں اور نثری نظم کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر ایسے افسانوں میں نثر کا آہنگ کس طرح برقرار رکھا جا سکتا ہے؟ کیا تعجب ہے اگر لوگوں کو شکایت ہوتی ہے کہ آپ لوگوں کے افسانے اکھڑے اکھڑے معلوم ہوتے ہیں۔ جب پیراگراف میں کئی جملے ہوں تو بیانیہ کے مختلف طریقوں کے استعمال کرنے کا موقع ملتا ہے۔ جملے پیراگراف میں منسلک کرنے کے لیے صرف ونحو کے علاوہ تخیل بھی درکار ہوتا ہے۔ (رسالہ اٹھاتا ہے) دیکھیے اس افسانے کے پہلے نو پیراگراف کا نقشہ یوں ہے: (۱) ایک جملہ (وہ بھی ادھورا)۔ (۲) چار جملے۔ (۳) دو جملے۔ (۴) دو جملے۔ (۵) ایک جملہ (نامکمل)۔ (۶) ایک جملہ۔ (۷) دو جملے۔ (۸) ایک جملہ۔ (۹) دو جملے۔ (دوسرا رسالہ اٹھاتا ہے) اس افسانے کے پہلے آٹھ جملے الگ الگ لکھے گئے ہیں، ہر جملہ ایک پیراگراف ہے۔ اس افسانے کو دیکھیے، اس افسانے کے پہلے تین جملے الگ الگ لکھے گئے ہیں۔ ہر جملہ ایک پیراگراف ہے۔ اس کے بعد گیرہ جملے مکالمے کے ہیں۔ بولنے والوں کے نام معدوم، اور ہر جملہ آدھی یا پون سطر سے زیادہ نہیں۔ (افسانوں کی ایک کتاب اٹھاتا ہے) ان افسانوں کو دیکھیے۔ افسانے کے پہلے سات پیراگراف اس طرز کے ہیں: (۱) ایک جملہ (۲) ایک جملہ (۳) چار جملے (۴) ایک جملہ (۵) ایک جملہ (نامکمل) (۶) تین جملے (۷) ایک جملہ۔ تو یہ کون سی نثر آپ لوگ لکھ رہے ہیں؟ آپ لوگوں کی سانس اتنی جلدی کیوں اکھڑ جاتی ہے؟ آپ کے نقادوں میں تو بعض ایسے ہیں جو چار چار صفحے کا پیراگراف بناتے ہیں لیکن بات ایک جملے بھر کی نہیں کہتے۔ آپ لوگوں کی حالت یہ ہے کہ بات کہنے سے گھبراتے ہیں۔ نثر کا کھیل بڑا نازک ہوتا ہے، شاعری میں تو نوچ کھسوٹ چل بھی جاتی ہے، (شاعر بے چارہ سمجھتا ہے کہ وہ ڈرامائی انداز اختیار کر رہا ہے) لیکن نثر میں بہت ناپ تول کر قدم رکھنا پڑتا ہے۔ ارے بھائی بیانیہ کے معنی ہی یہ ہیں وہ تحریر جس میں "سخن روشن" ہو۔ آپ لوگوں کا عالم یہ ہے کہ چار جملے جوڑتے جوڑتے آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھا جاتا ہے۔ اس طرز میں آپ بیان واقعہ کیا کریں گے، ماحول اور فضا کہاں سے تیار کریں گے؟ آپ لوگوں کو کس نے سکھا دیا ہے کہ کم جملوں والا پیراگراف اور ہر تین لفظوں کے بعد تین نقطے، بڑا "آرٹسٹک" "طرز تحریر" ہے؟ وہ نثر ہی کیا جس کے اجزا ایک دوسرے سے پیوستہ نہ ہوں، اگر معنوی طور پر نہیں تو کسی اور منطق کے اعتبار سے سہی۔ وہ ابہام یا ڈرامائیت جو اکھڑے اکھڑے جملوں سے پیدا ہوتی ہے، محض ایک دھوکا ہے۔ اس لیے۔۔۔۔

نقاد نمبر ایک: (جمائی لیتے ہوئے) اچھا میں چلتا ہوں، اپنے رسالے کا خاص نمبر ترتیب دینا ہے۔

نقاد نمبر دو: ہاں، خوب یاد آیا۔ کل میں نے ایک افسانے میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور سماجی معنویت کا ذکر پڑھا تھا۔ اس افسانہ نگار سے انٹرویو لینے جانا ہے۔ میں بھی چلتا ہوں۔

بے نام شخص: مجھے تو بیوی نے گوشت لانے بھیجا تھا، یہاں کہاں پھنس گیا، خدا حافظ۔

افسانہ نگار: آپ سب سے درخواست ہے کہ میرے نئے مجموعے کی رسم اجرا میں ضرور تشریف لائیں، کتاب کا نام ہے "پتھر کے جنگلوں کا نمکین شربت"

تینوں: (یک زبان) آپ کا خدا حافظ!

افسانے کی حمایت میں (۴)

شمس الرحمٰن فاروقی

نومبر کا مہینہ، شام کا وقت، اور غضب کی دھند۔ یا دھند نہیں کہرا کہیے۔ بہار میں کہاسا کہتے ہیں، مجھے خیال آیا۔ چلیے کہاسا ہی سہی، لیکن نومبر کی شام میں اتنا کہرا کہاسا کس نے دیکھا۔ ایسی دھند دیکھی۔ نہیں، دھند تو ہو سکتا ہے۔ ہلکی گلابی سردی، زمین سے لپٹ کر دھیرے بہتی ہوئی کچھ ٹھنڈی ہوا، چولھوں سے اٹھتا اور فضا میں الجھتا ہوا دھواں، تیز یا سست آتی جاتی کاڑیوں کی اڑائی ہوئی گرد، اور کہیں کہیں، کبھی کبھی۔ واپس لوٹتے ہوئے ریوڑوں کے قدموں کی دھول، سب مل کر دھند پیدا کر ہی دیتی ہیں۔ کبھی کبھی تو کار چلانا مشکل ہو جاتا ہے۔ مگر یہ دیہات کہاں ــــــ یہ تو شہر ہے۔ مگر کون سا شہر؟ میں سر شام انجان گڈھ سے سرائے میراں کے لیے نکلا تھا۔ بمشکل پچاس کلو میٹر کا فاصلہ ہوگا۔ پچاس کلو میٹر میں ــــــ کتنے میل ہوتے ہیں؟ میں میل اور سنگ میل کے زمانے کا آدمی ہوں، مینار میل بھی جانتا ہوں۔ یہ کلو میٹر میری سمجھ میں نہیں آتا۔ ہمیشہ بھول جاتا ہوں کہ ایک اعشاریہ چھ کلو میٹر برابر ایک میل ہوتا ہے۔ بھلا کون حساب لگا سکتا ہے کہ پچاس کلو میٹر میں کتنے میل ہوتے ہیں؟ تیس بتیس میل ہوں گے۔ میل کہہ دینے سے فاصلہ آسان تھوڑی ہو جاتا ہے۔ مگر یہ راستے میں شہر کہاں آ گیا؟ انجان گڈھ بھی قصباتی، سرائے میراں بھی قصباتی ــــــ خوش نوا، مرغ گلستاں رند قصباتی ہے میں ــــــ مجھے میر کا مصرع یاد آیا۔ نہیں، لاحول ولاقوۃ، میرا حافظہ ابھی سے جواب دے رہا ہے۔ میر نے "قصباتی" نہیں "باغاتی" کہا ہے۔ تو بھلا "رند باغات" کیا ہوا؟ وہ رنگین مزاج لوگ جو باغوں میں گھومتے پھرتے تھے؟

ــــــ نہیں احمق، "باغات" دراصل ایک محلہ تھا اصفہان میں۔ وہاں کے لوگ بڑے حسین مشہور تھے۔ "ان صحبتوں میں آخر" میں اسی مناسبت سے لیے خانم کو اصفہان میں آباد دکھایا گیا ہے۔ مگر یہ شہر تو اصفہان نہیں ــــــ یہ میں بار بار شہر کیوں کہہ رہا ہوں؟ یہ تو معمولی سی آبادی کا گاؤں ہونا چاہیے۔ لیکن ابھی ایک دو میل ــــــ نہیں ایک، دو یا تین کلو میٹر پہلے ایک بہت بڑے ہوائی اڈے کی روشنیاں نظر آتی تھیں۔ رن وے پر جھلملاتی بڑی روشنیوں سے چشمکیں کرتی ہوئی ٹھنڈی سبزی مائل نیلی روشنیاں، کنٹرول ٹاور سے پرواز کرتی ہوئی طاقتور سرچ لائٹیں، ہوائی اڈے کی چہار دیواری پکا چوندھ کرتے ہوئے چھوٹے چھوٹے سورجوں کی طرح تمازت بھرے سوڈیم چراغوں کی آغوش میں مشغولیت سے بھری ہوئی ٹرمنل کی عمارت ــــــ اتنی کہاں کا قصہ لے بیٹھے ہو، ہوگا کوئی ہوائی اڈا ہی ہوگا۔ اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ تم جہاں سے گزر رہے ہو وہ کوئی شہر ہی ہے۔ گزر رہے ہو؟ کون گزر رہا ہے؟ گاڑی بمشکل ہی آگے بڑھ رہی ہے، کہرا ــــــ کہاسا ہی اتنا ہے کہ بس۔ ہاتھ کو ہاتھ سجھائی نہیں دیتا۔ کیا فضول محاورہ ہے۔ ہاتھ میں کون سی آنکھیں لگی ہوئی ہیں کہ دوسرا ہاتھ دکھائی دے۔ مگر زبان

تمہاری محکوم نہیں، تم زبان کے محکوم ہو۔ اور وہ جو کہتے ہیں کہ زبان تو فلاں استاد کے گھر کی لونڈی ہے؟ ہونہہ، تو ذرا اس لونڈی کی اس ادا کو ٹھیک کر دیں۔۔۔ حکم دے دیں کہ ہاتھ کو ہاتھ سجھائی نہ دینا غیر منطقی اور غیر سائنسی ہے، اس لیے آج سے یہ محاورہ ہماری لونڈی کی زبان پر نہ آئے نہیں تو۔۔۔۔ نہیں تو کیا؟ واجب القتل ہو گی؟ زبان کو قتل کر دو گے تو پھر تم بولو گے کیا؟ بھوک لگے گی تو روٹی کیسے مانگو گے۔۔۔۔؟

مگر گاڑی آگے کیوں نہیں بڑھ رہی ہے؟ ظفر اقبال صاحب بھی عجب مسخرے تھے۔ کہہ گئے کہ گاڑی اتنی نہیں پرانی بھی بات کیا ہے جو کھینچی نہیں لوڈ۔ یہاں لوڈ کون سا ہے، یہاں تو میں اکیلی جان۔۔۔۔ اکیلی جان چوپایوں کے جنگل میں بھٹکتے نہیں، صرف قتل ہوتے ہیں۔ اماں موٹر سائیکل کو ہم لوگ پھٹ پھٹیا کہتے تھے، یا پھٹ پھٹی کہتے تھے۔ کیسے اچھے لفظ تھے۔ موٹر سائیکل کے لیے کئی زبانوں میں ایسے ہی لفظ ہیں۔ بعد میں موٹر سائیکل کہنے لگے۔ چلو اس میں بھی ایک شان تھی۔ مگر اب صرف بائک کہتے ہیں۔ ہم لوگوں کی باتیں چھوٹی کیوں ہوتی جا رہی ہیں؟ مگر یہ راستہ تو چھوٹا نہیں۔ لمبا ہوتا جا رہا ہے۔ پہلے زمانے میں شہروں کو کنکریٹ جنگل concrete jungle کہتے تھے۔ اب تو چلتا ہوا جنگل rolling jungle کہنا چاہیے، جیسے ہمارے یہاں ریگِ رواں کا استعارہ یا مشاہدہ تھا، ایسے ریگستانوں کے لیے جہاں ریت ہر وقت اُڑتی رہے، گویا آگے بڑھتی جا رہی ہو۔ ملا سابق کا کیا عمدہ شعر ہے نفس کے بیا سایہ از ہرزہ گردی کہ منزل گہے نیست ریگِ رواں را۔ یہ ملا سابق تھے کون؟ کوئی ہوں گے، سابق کے معنی ہیں آگے جانے والا۔ وہ تو آگے نکل گئے، یہاں میں مسبوق بلکہ مذبوح ہوا جا رہا ہوں۔ مگر دیکھیے استعارے میں کیا قوت ہے کہ منزل گہے نیست ریگِ رواں را کس خوبی سے ہمارے جدید معاشرے پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ سڑکوں پر کھڑے ہونے کی جگہ نہیں ملتی اور جگہ مل بھی جائے تو فرصت کسے۔ موٹریں، بسیں، آٹو رکشے اس طرح بھرے ہوئے اندھا دھند بھاگتے رہتے ہیں گویا انھیں کہیں رکنا ہی نہ ہو۔

اندھا دھند۔ دھند؟ یہاں کی دھند کب ختم ہو گی؟ مجھے رات ڈھلے سرائے میراں ضرور پہنچنا ہے۔

اچانک سامنے سرخ نیلی روشنیاں نظر آ رہی ہیں۔ دو سپاہی ہاتھ اٹھا کر راستہ روک رہے ہیں۔ میری جھنجلاہٹ بڑھتی جا رہی ہے لیکن میں گاڑی کو سپاہیوں کے بالکل پاس لا کر روکتا ہوں۔ میں ابھی کچھ کہہ نہیں سکا ہوں کہ سپاہی بتاتا ہے، آگے راستہ بند ہے صاحب۔ کیوں؟ میں چیں بجبیں ہو کر پوچھتا ہوں۔ اچانک باڑھ آ جانے کے سبب آگے سڑک دھنس گئی ہے اور دو تین سو گز جگہ جگہ سے کٹ گئی ہے۔ مرمت کا کام جاری ہے۔ اس میں تو گھنٹوں لگیں گے۔ مجھے جانے دو جمعدار صاحب بہت ضروری کام ہے۔ راستہ بالکل نہیں ہے جناب۔ لیکن ایک سروس روڈ ہم بنا رہے ہیں، ایک دو گھنٹے میں بن جائے گی۔ اتنی دیر آپ ہمارے گیسٹ ہاؤس میں ٹھہریے، وہ سامنے نظر آ رہا ہے۔ وہ ہاتھ سے اشارہ کرتا ہے، اسی ہاتھ سے جس میں وہ اے۔ کے۔ سینتالیس تھامے ہوئے ہے۔ لال نیلی روشنی میں پھیلا ہوا ہاتھ اور اس کی توسیع بہت بھیانک معلوم ہو رہے ہیں۔

میں بائیں طرف دیکھتا ہوں۔ ایک دھندلی سی عمارت نظر آتی ہے جس کے پورٹیکو میں زرد کمزور بلب جل رہا ہے۔ سپاہی کا ہاتھ ابھی تک ویسا ہی سخت اور سیدھا اشارہ کر رہا ہے۔ گیسٹ ہاؤس یا جیل خانہ؟ مگر بھلا مجھے کیوں قید کریں گے، میں تو ایک بالکل بے ضرر ادھیڑ عمر کا افسانہ نگار ہوں، اور۔۔۔۔ اور۔۔۔۔ یہ تو کچھ کی

افسانے کا آغاز معلوم ہوتا ہے۔ تو کیا میں، میں نہیں ہوں، کسی افسانے کا کردار ہوں؟ افسانے کے کردار اور افسانوی کردار میں کیا فرق ہے؟

میں اپنی گاڑی پورٹیکو میں لے جانا چاہتا ہوں لیکن ایک اور سپاہی کہیں سے نکل کر آتا ہے اور اشارہ کرتا ہے کہ گاڑی یہیں کھڑی کر دی جائے۔ میں دل ہی دل میں دانت بھینچتا ہوں لیکن گاڑی کھڑی کر کے بظاہر نہایت لاپروائی سے کمرے میں داخل ہو جاتا ہوں۔ وہاں کئی لوگ پہلے سے موجود ہیں، لیکن روشنی بہت کم ہے اس لیے کچھ سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ کتنے لوگ ہیں۔ کچھ پرانے زمانے کے ریلوے ویٹنگ روم جیسا سماں ہے۔ مگر یہ ماجرا کیا ہے کہ فوجیوں نے اچانک پہنچ کر سڑک بنانی شروع کر دی۔ یہاں تو ضلع حکام اور پولیس والے ہی کئی دن بعد ایسے موقعوں پر معائنے کے لیے آتے ہیں اور فوج تو تب بلائی جاتی ہے جب معاملہ سول حکام کے قابو کے بالکل باہر ہو گیا ہو اور یہ فوجی لوگ اتنے شریف کب سے ہو گئے کہ راہ گیروں کے ٹھہرنے اور آرام کا انتظام کریں۔ ورنہ لوگ تو تین تین چار چار دن سڑک پر انتظار کرتے ہیں جب کہیں راحت کی امید پیدا ہوتی ہے۔

میں سوچ رہا ہوں اس بات پر افسانہ ہو سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے؟ مگر نہیں، یہ افسانہ ابھی تو کچھ کہتا نہیں معلوم ہوتا۔ محض ایک اتفاقی اور بے معنی سا واقعہ ہے۔ نہیں ابھی نہیں، لیکن جب میں اس میں کوئی بامعنی انجام داخل کروں تب تو افسانہ بن جائے گا؟ اچھا مان لو میں اس میں یہ دکھاؤں کہ یہ لوگ فوجی نہیں اور نہ سڑک ہی آگے مخدوش ہے، یہ لوگ ڈاکو ہیں۔۔۔۔ نہیں ڈاکو اتنی دیر تک انتظار نہیں کرتے۔ وہ تو لوٹ مار کر جلد از جلد رفو چکر ہو جاتے ہیں۔ اور یہ کچھ خاص دلچسپ بات بھی نہیں کہ ڈاکوؤں نے کچھ لوگوں کو۔۔۔۔ نہیں، ڈاکو ہی کیوں؟ اگر یہ علاقہ انتہا پسندوں کا ہوتا۔۔۔۔ ہاں، انتہا پسندوں نے گھات لگائی تھی، سڑک کے مسافروں کو گولی۔۔۔۔ مگر انتہا پسندوں نے ہم لوگوں کو مار بھی دیا تو کیا؟ افسانہ تو پھر بھی نہ بن سکے گا۔ افسانے میں تو ہر واقعے کے، یا کم از کم مرکزی واقعے کے، کچھ معنی ضروری ہیں۔ تو کیا یہ معنی کافی نہیں کہ کچھ انتہا پسندوں نے۔۔۔۔ انتہا پسندی بھی کیا معنی رکھتی ہے۔ لیکن معنی نہ رکھنا بھی تو معنی کی ایک قسم ہے؟ بھلا کافکا کے افسانوں میں معنی ہیں کہ نہیں؟ ہیں، لیکن کیا معنی ہیں؟

تو کیا کافکا کے افسانے ہم سے کچھ بھی نہیں کہتے؟ پتہ نہیں یہ نقاد بھی عجب شے ہیں۔ اب تک تو یہ کہا جاتا تھا کہ کافکا کے افسانوں میں لگتا ہے کہ بہت کچھ ہو رہا ہے اور ایسا ہو رہا ہے جو معنی خیز اور اہم معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ ٹھیک سے نہیں معلوم ہوتا کہ کون سی بات اہم ہے اور کون سی بات زیب داستاں کے لیے۔۔۔۔ تو کیا افسانے میں کچھ زیب داستاں کے لیے بھی ہو سکتا ہے؟ ہو سکتا ہے کیا معنی ہوتا ہی ہے۔ تو پھر افسانے میں معنی۔۔۔۔ ایسی جو زیب داستاں کے لیے ہوتا ہے وہ بھی معنی کی تعمیر میں اپنا حصہ رکھتا ہے، بھلا وہ کیسے؟ پتہ نہیں، میں تو افسانہ نگار ہوں، گھٹیا ہی قسم کا سہی۔ یہ سب جاننا میرا کام نہیں، میرا کام افسانہ لکھنا ہے۔ لیکن کافکا۔۔۔۔ بھائی دنیا میں کافکا ہی تو ایک افسانہ نگار نہیں۔ مانا کہ اس کے افسانے میں بہت کچھ ہوتا رہتا ہے اور لگتا بھی ہے کہ یہ سب معنویت سے بھرا ہوا ہے۔ لیکن معنویت کھلتی نہیں۔ ہم صرف قیاس لگا سکتے ہیں۔ لیکن اب بعض نقاد کہنے لگے ہیں کہ کافکا کے افسانے میں کچھ نہیں ہے۔ صرف اس کی نفسیاتی الجھنیں ہیں۔ ورنہ اسے انسان سے ہمدردی بھی

نہیں۔

انسان سے ہمدردی، یہ ہوئی نہ بات۔ لہٰذا افسانے کا اولین کام ہے کہ وہ انسان کے تئیں ہمدرد نظر آئے۔ ل۔۔۔۔ لیکن کون سے انسان کے تئیں؟ ظالم کے تئیں ہمدردی رکھنا۔۔۔۔ نہیں نہیں انسان سے مطلب ہے عالم انسانی، اور عالم انسانی سے مطلب ہے اس عالم کے وہ فرد جو زندگی میں معنی تلاش کرنا چاہتے ہیں۔ زندگی میں معنی؟ زندگی میں معنی کی بات بعد میں کریں گے۔ ابھی جو واقعہ پیش آرہا ہے اور جس کے ہونے کا چشم دید گواہ میں ہوں، اس میں کوئی معنی، یا کچھ معنی ہیں کہ نہیں؟ پتہ نہیں۔۔۔۔

بھلا میں معنی کے چکر میں کہاں سے پڑ گیا۔ اچھا معنی نہ سہی، کسی افسانے میں کچھ تو ہونا چاہیے۔ ہاں یہ بات تو پتے کی ہے۔ تو شیخ صاحب جس شعر کو پڑھ کر ملاقاتی کی سخن فہمی کا امتحان کرتے تھے اس میں کیا ہے؟ لوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں۔ چھوڑ و یار کہاں کی بات لے بیٹھے۔ افسانے میں کچھ ہوتا ہے، کچھ واقع ہوتا ہے، اور وہ بامعنی ہوتا ہے۔ اس شعر میں تو کچھ بھی نہیں ہو رہا ہے۔ صرف چار الگ الگ بیانات ہیں۔۔۔۔ نہیں ذرا ٹھہرو۔ وہ کیا تھا۔ کتا کھا گیا ڈھول نہ بجا۔۔۔۔ ہاں امیر خسرو سے منسوب شعر ہے کھیر پکائی جتن سے چرخا دیا چلا آیا کتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا، یہاں بھی تو چار باتیں ہیں۔۔۔۔ نہیں تین باتیں ہیں جو ہو چکی ہیں اور ایک ایسی ہے جو ہونے والی ہے۔ تو شاید ایسا بیان زیادہ معنی خیز ہوتا ہے جس میں کچھ ہونے والا ہو؟ ارے بھائی کچھ ہونے سے کیا ہوتا ہے؟ کچھ ہونے کا مطلب بھی تو ہو۔

تو اس کے معنی ہیں کہ جو کچھ اس وقت مجھ پر گزر رہی ہے۔۔۔۔ چاہے تھوڑی دیر میں یہ فوجی سپاہی مجھے گولیوں کی باڑھ ہی پر کیوں نہ رکھ لیں، اس میں کچھ معنی نہیں؟ معنی یہ ہیں کہ کچھ معنی نہیں؟ لیکن یہ تو سچا واقعہ ہے اور پھر بے معنی ہے۔ لہٰذا معنی کا ہونا نہ ہونا سچائی پر منحصر نہیں۔ ارے یہ میں کیا کہہ گیا؟ سچائی بے معنی ہے؟ احمق انسان (شاید اسی لیے لوگ افسانہ نگاروں کو احمق کہتے ہیں) سچائی کو بے معنی کون کہتا ہے؟ ہاں کوئی سچا واقعہ بے معنی ضرور ہو سکتا ہے۔

تو کیا ہم انسانوں کا المیہ نہیں کہ جو ہم پر گزرتی ہے اس میں کوئی معنی نہیں ہوتے؟ المیہ۔۔۔۔ کتنا اچھا لفظ ہے۔ ایک دن میری نظر ہندی کی ایک کتاب پر پڑی، عنوان کچھ ایسا تھا، فلاں شے کی تراسدی۔ میں تذبذب میں رہا کہ یہ تراسدی کیا بلا ہے؟ شاید قدر و قیمت، یا تاریخ، یا روایت کے معنی میں ہندی کا کوئی لفظ ہوگا۔ لیکن کسی سے پوچھا تو معلوم ہوا کہ Tragedy کی ہندی تراسدی ہے۔ ارے صاحب زبان میں "ٹ اور "ڈ" اور "ج" تینوں موجود ہیں اور اول الذکر دونوں تو زبان کی خاص پہچان مانی جاتی ہیں۔ پھر ان کو ترک کر کے یہ "تراسدی" چہ بوالعجبی است؟ جیسے بعض اُردو والے جوش ایمان سے مغلوب ہو کر "ٹیلیگراف" کو "تلغراف" اور "پروپیگنڈہ" کو "بروباغندہ" لکھنے اور بولنے کی سفارش کرتے تھے۔ ایسے ہی لوگوں کے لیے ہماری عورتوں نے ایک سے ایک معنی خیز گالیاں ایجاد کر رکھی تھیں۔۔۔۔ پھر وہی معنی کا چکر۔ مجھے خیال آتا ہے کہ کامیو (Camus) کے ڈرامے "کیلیگیولا" (Caligula) میں کچھ ایسا مخمصہ ہے کہ ایک سرائے میں مقیم سارے مسافروں کا قتل ہو جاتا ہے اور قتل بالکل بے وجہ ہے۔ باپ رے باپ، رونگٹے کھڑے کر دینے والی بات ہے، ہے نہ۔ اور میرا

بلکہ ہم لوگوں کا بھی تو کچھ ایسا ہی معاملہ ہونے جارہا ہے؟ اللہ بچائے، لیکن اگر ایسا ہوا تو کون ہمارا افسانہ لکھے گا اور یقین بھی کس کو آئے گا؟ روز ہی اخبار میں اور ٹی وی پر ایک سے ایک گھناؤنے، ایک سے ایک لرزہ خیز، ایک سے ایک دردناک قتل کی واردات کا تذکرہ ہوتا ہے۔ اور سماج میں سیاست میں، برائیاں ہی برائیاں ہیں۔ اور ہمارے افسانہ نگاران کی روداد بھی اسی ٹی وی رپورٹ یا اخباری کہانی کی طرح بیان کرتے ہیں۔ انھیں افسانہ نگار کون کہتا ہے؟ کم سے کم میں تو نہیں کہتا۔

افسانے میں کوئی بھی صورت حال اس وقت بامعنی ہوتی ہے جب اسے تخیل کے رنگوں سے سرشار کیا جائے، یعنی ہر بات کو تصور کیا جائے کہ یہ یوں ہوئی ہوگی، یا یوں ہو سکتی ہے۔ پھر تصور کی آنکھ سے جو دیکھیں اسے تخیل کی زبان میں بیان کیا جائے۔ تخیل کی زبان، یعنی؟ اس وقت گھبراہٹ کے مارے حلق خشک ہوا جارہا ہے مثالیں کہاں سے یاد کروں۔ لیکن دیکھو میاں اسی بات کو لے لو کہ نذیر احمد نے ظاہر دار بیگ کا نقشہ کن لفظوں میں کھینچا ہے۔ لاحول ولا، مثال یاد بھی آئی تو ایسے متن سے جو کوئی سوا ڈیڑھ سو برس پرانا ہے اور ہمارے محمد احسن فاروقی تو اسے ناول ہی نہیں مانتے تھے۔

وہ جو ایک لطیفہ ہے کہ ایک مولوی صاحب کہیں کھانے پر مدعو کیے گئے۔ کھانے میں ابھی ذرا دیر تھی، لہٰذا صاحب خانہ نے وقت گزاری، یا انتظار کی گھڑیوں کو آسان کرنے کے لیے کہا: "مولوی صاحب، وہ یوسف زلیخا ہے نہ۔ مولانا جامی کی مثنوی، تو اس کا قصہ ذرا بیان کر دیجیے، وقت گزاری ہو جاتی۔"

مولوی صاحب نے گول گول دیدے پھرائے اور کھنکھار کر فرمایا: "اجی کچھ نہیں۔ پدرے بود پسرے داشت گم کرد باز یافت۔ کھانا منگوایئے۔"

تو میاں افسانہ تو اتنا ہی ہے۔ پھر شاعر یا افسانہ نگار اسے تصور میں لاتا ہے کہ وہ بات کس طرح گزری ہوگی، اس کا ردعمل کیا ممکن تھا، اور کیا ردعمل ہوا ہوگا، وغیرہ۔ جامی کی مثنوی میں زلیخا صرف عاشق اور اپنے شوہر کے آگے رسوا ہی نہیں ہوتی، محلات، باغات، کنیز باندیاں اور حکومت سب کچھ چھوڑ کر جوگن بلکہ بھکارن بن جاتی ہے۔ پھر مدتوں بعد حضرت یوسف اسے کہیں مل جاتے ہیں۔ اس وقت جو سوال جواب ان کے درمیان ہوتے ہیں وہ اس بات کی مثال ہیں کہ تصور کی آنکھ سے دیکھنے اور پھر تخیل کے رنگوں میں بیان کرنے کا کیا مطلب ہے۔ جامی پہلے تو تصور کی آنکھ سے دیکھنے اور پھر تخیل کے رنگوں میں بیان کرنے کا کیا مطلب ہے۔ جامی پہلے تو تصور کی آنکھ سے تمام امکانات کو دیکھتے ہیں، پھر ایک امکان منتخب کرتے ہیں (زلیخا کا بھکارن بن جانا)۔ پھر وہ تصور کی آنکھ سے دیکھتے ہیں کہ ان دونوں کی ملاقات یا عدم ملاقات کے امکانات کیا ہیں۔ ان میں سے ایک کو وہ اختیار کرتے ہیں اور پھر تخیل کا رنگ ملا کر دونوں کی ملاقات بیان کرتے ہیں۔

میں یوں ہی احمقوں کی طرح دروازے میں کھڑا ہوں اور کمرے میں بیٹھے ہوئے لوگوں کو دیکھنے اور پہچاننے کی کوشش کر رہا ہوں اور یہ خیالات بھی میرے ذہن میں گردش کر رہے ہیں۔ مجھے اجنبیوں کے درمیان یوں چلے آنے میں بہت تکلف محسوس ہو رہا ہے۔ میں طبعاً شرمیلا ہوں، لوگوں کی طرف آنکھ بھر کر دیکھتا نہیں۔ میں امید میں ہوں کہ یہاں شاید میرا کوئی شناسا نکل آئے۔۔۔۔۔

یہاں شاید میرا کوئی شناسا نکل آئے۔۔۔
شاید یہاں میرا شناسا کوئی نکل آئے۔۔۔
یہاں شاید کوئی میرا شناسا نکل آئے۔۔۔
شاید کوئی میرا شناسا یہاں نکل آئے۔۔۔
شاید میرا یہاں کوئی شناسا نکل آئے۔۔۔
میرا کوئی شناسا یہاں شاید نکل آئے۔۔۔
کوئی شاید یہاں میرا شناسا نکل آئے۔۔
یہاں کوئی شاید میرا شناسا نکل آئے۔۔۔

اس ایک جملے کو کئی طرح سے لکھا جا سکتا ہے۔ یہ ہماری زبان کی خوبی ہے۔ فارسی، عربی، انگریزی، فرانسیسی، کسی میں یہ بات نہیں۔ ایسا جملہ لکھنے کی نوبت آئے تو میں بار بار سوچتا ہوں کہ کون سا پیرایہ سب سے بہتر ہوگا۔ معنی کا تھوڑا تھوڑا سا فرق، ہر ایک میں ہے۔ میں متبادل جملوں کو بار بار دل میں دہراتا ہوں، روانی، آہنگ، نشست معنی، ہر طرح سے پرکھنا چاہتا ہوں۔ پھر ایک پیرایہ اختیار کرتا ہوں۔ کیا اور لکھنے والے بھی اسی طرح سوچتے ہیں؟ یا کیا افسانہ نگار کے لیے ضروری نہیں کہ وہ زبان کی فطرت اور جملوں کی ہیئت کے بارے میں اتنا غور کرے، اس قدر غور کرے؟ کیا یہ ذمہ داری صرف شاعر کی ہے؟ کیا افسانہ نگار کے لیے اتنا کافی ہے کہ وہ جوں توں کر کے بات بیان کر دے؟ ہندی، انگریزی، خلاف محاورہ، بے محاورہ کیا افسانے میں جو کچھ لکھو سب چلتا ہے؟

نہیں، ایسا نہیں ہے۔ بعض لوگ تو کہتے ہیں کہ افسانے یعنی فکشن اور شاعری کی شعریات ایک ہے۔ جو چیز شاعری میں غلط ہے وہ افسانے میں بھی غلط ہے، بلکہ کچھ زیادہ ہی، کیونکہ افسانے کو عروضی وزن کا سہارا نہیں ہوتا۔ تو میں کچھ بے وقوفوں کی طرح دروازے میں کھڑا دیکھنے کی کوشش کرتا ہوں کہ یہاں شاید میرا کوئی شناسا نکل آئے۔ اچانک باہر گولیاں چلنے کی آواز آتی ہے اور میں چونک کر کھڑا ہو جاتا ہوں۔ کیا یہ لوگ مسافروں کو گولی مار رہے ہیں؟ باہر کون سے مسافر ہیں؟ میں سراسیمہ ادھر ادھر دیکھتا ہوں وہیں اسے کاش مرجاتا سراسیمہ نہ آتا یاں مجھے میر کا مصرع یاد آ گیا۔ اچانک لاؤڈ اسپیکر پر کچھ فوجی آواز میں اعلان ہوتا ہے، Attention، Every body گھبرانے کی کوئی بات نہیں۔ باہر کچھ دور پر سڑک بنانے کے لیے blasting ہو رہی ہے۔ اپنی جگہ پر بیٹھے رہیے۔ کوئی خطرہ نہیں۔

بھلا سروس روڈ بننے کے لیے blasting؟ کیا مطلب؟ میں ابھی اپنے آپ سے یہ سوال کر ہی رہا ہوں کہ باہر کئی بھاری بھاری بوٹوں والوں کے دوڑنے اور کیا ؤنڈ سے باہر جانے کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ یہ بلاسٹنگ ہو رہی ہے یا کہیں raid ہو رہا ہے؟ میں گھبرا کر دل میں پوچھتا ہوں۔ لیکن اب تک میری آنکھیں کمرے کی دھندلی روشنی کی عادی ہو چکی ہیں۔ حاضرین میں کئی غیر ملکی ہیں، کئی عورتیں ہیں۔ کچھ بچے بھی۔ سب کے چہرے پر بے اطمینانی کے آثار ہیں۔ لیکن خوف کے نہیں۔ آخر اس سب کے معنی کیا ہیں؟ فرض کر دم میں افسانہ لکھ رہا ہوں۔ اور یہی میرا افسانہ ہے۔ تو میں اسے کس طرح انجام تک پہنچا سکوں گا؟ لیکن مجھے یہ معلوم تو ہونا

چاہیے کہ میں اس افسانے میں کیا دکھانا چاہتا ہوں۔ پریم چند کہتے تھے کہ جب تک کوئی نفسیاتی نکتہ، کوئی سبق آموز واقعہ ذہن میں نہ آئے میں افسانہ لکھتا ہی نہیں۔ لیکن ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ تو کہتا تھا کہ میں نظم کے بارے میں پہلے سے کیسے بتادوں کہ میں کیا کہنا چاہتا تھا؟ نظم مکمل ہوگی جبھی تو معلوم ہوگا کہ میں نے اس میں کہا کیا ہے؟

تو اگر افسانے اور شعر کی بوطیقا ایک ہی ہے تو جو افسانہ میں اس وقت اپنے ذہن میں لکھ رہا ہوں اس کے بارے میں کیا بتاؤں کہ میں اس میں کیا کہوں گا، کیا دکھاؤں گا۔۔۔۔ نہیں، پریم چند ہی کی رائے ٹھیک معلوم ہوتی ہے۔ پہلے سے کچھ تو طے ہو کہ افسانے میں کیا دکھایا جائے گا؟ لیکن میں اتنا افسانہ تو لکھ گیا ہوں، آخر کچھ تو پتہ لگنا چاہیے کہ میں کیا لکھوں گا؟ اچھا فرض کیا اور کچھ نہیں لکھنا ہے۔ افسانہ یہیں ختم ہو گیا ہے۔ یا بس اتنا اور ہونا ہے کہ فوجیوں نے تھوڑی دیر میں سروس روڈ مکمل کر دی اور سب مسافروں کو آگے جانے دیا۔ میں بھی ذرا دیر سے سہی، لیکن سرائے میراں پہنچ گیا۔ بس کہانی ختم پیسہ ہضم۔ مگر اس میں کہانی کہاں تھی؟ کہانی تو تھی لیکن اس میں کہا کیا گیا تھا؟

اچھا اگر میں سڑک کی دھند، شام کے پھیلتے ہوئے اندھیرے، فوجیوں کے لباس اور چہرے مہرے، اس عمارت کا پورا احوال، یہ سب کچھ اوپر سے ڈال دوں تو کیا افسانہ بن جائے گا؟ اے۔ ایس۔ بائٹ (A.S.Byatt) کے ناولوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ جزئیات نگاری کی ملکہ ہے اور جزئیات تو داستان میں بھی ہیں، لیکن اور طرح کی۔

میرا دماغ چکرانے لگا ہے۔ اتنی دیر سے یہاں کھڑا ہوں، یہ لوگ مجھے کیا سمجھ رہے ہوں گے۔ کوئی شخص جو تہذیب اور مہذب ماحول سے بیگانہ ہے؟ میں اٹک اٹک کر قدم آگے بڑھا کر کمرے میں آجاتا ہوں، میری نگاہیں ڈھونڈ رہی ہیں کہ کوئی خالی کرسی ملے تو جا کر چپ چاپ وہیں بیٹھ جاؤں اچانک ایک کونے سے کسی نے خوش گوار لہجے میں آواز دی ہے:

"ادھر آجائیے فاروقی صاحب، یہاں جگہ ہے۔"

میں چونک کر کچھ متشکرانہ، کچھ ہراساں، ادھر دیکھتا ہوں۔ جن صاحب نے مجھے آواز دی ہے وہ عمر رسیدہ لیکن تنومند ہیں۔ میں انھیں پہچانتا نہیں ہوں۔ مجھے تھوڑی سی گھبراہٹ ہوتی ہے کہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی مجھ سے بہت تپاک سے ملتا ہے لیکن مجھے اس کا نام یاد آتا ہے نہ شکل یاد آتی ہے۔ میں پھر طرح طرح سے بات بنا کر، انکل لگا کر، اس ہی سے معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہوں کہ وہ کون ہے اور میں اسے کیوں کر جانتا ہوں۔ کبھی کبھی لوگ کود ہی پوچھ دیتے ہیں، "پہچانا آپ نے؟" تو میں دل میں اطمینان کی سانس لیتے ہوئے بیچ میں کچھ جھوٹ ملا کر کہہ دیتا ہوں، "شکل تو پہچانی ہوئی ہے لیکن نام نہیں یاد آتا۔"

میں آہستہ قدم رکھتا ہوا کمرے کے گوشے تک پہنچتا ہوں۔ ایک آرام کرسی، جسے انگریزی میں frog chair کہتے ہیں۔ ان صاحب کی بغل میں خالی ہے۔ میں ان صاحب کو سلام کر کے کرسی سنبھال لیتا ہوں۔ میں ان پر دوبارہ ہلکی سی دزدیدہ نگاہ ڈالتا ہوں لیکن ان کی صورت اب بھی پہلے کی طرح انجانی معلوم ہوتی ہے۔

"تسلیمات عرض کرتا ہوں۔" میری آواز نہ جانے کیوں کچھ بھرائی ہوئی سی ہے۔ "خدا کا شکر ہے

کر۔۔۔۔"

"کوئی بات نہیں۔" وہ خوش اخلاقی سے کہتا ہے۔ "میرا نام ملا علی قاری ہے۔"

میں چونک کر اس کی طرف دیکھتا ہوں۔ کہیں وہ مذاق تو نہیں کر رہا ہے۔ لیکن اس کے چہرے پر مسخری کے کوئی آثار نہیں۔

میں تھوڑا سا گڑبڑا جاتا ہوں۔ ملا علی قاری تو فرضی نام لگتا ہے۔ سترہویں صدی میں ایک محدث اس نام کے تھے۔ یہاں اکیسویں صدی میں ملا علی قاری کہاں سے آ گئے۔ لیکن مجھے تو یہ ساری صورت حال ہی فرضی یا پراسرار طور پر فریب دماغ معلوم ہوتی ہے۔ "م۔۔۔۔ مگر میں۔۔۔۔ میں اب سے پہلے تو آپ سے نہیں ملا تھا۔ آپ نے مجھے کیسے پہچان لیا؟"

وہ ہنستا ہے۔ "یوں ہی سہی۔ لیکن ایک نام کے دو شخص ہو سکتے ہیں۔" وہ گویا میرے دل کی بات جان کر کہتا ہے۔

"جی ہاں۔" میں کچھ جزبز ہو کر کہتا ہوں۔ "مگر مجھے اپنا نام بے حد ناپسند ہے۔ مجھے یقین ہے کسی اور کا نام ایسا نہیں ہو سکتا۔"

وہ زور سے ہنستا ہے۔ مجھے لگتا ہے کمرے کے سب لوگ ہماری طرف متوجہ ہو رہے ہیں۔ میں اشارہ کرتا ہوں کہ آواز دھیمی رکھیں تو بہتر ہے۔ "کولرج کو بھی اپنا نام بہت ناپسند تھا۔"

"کاش میں کولرج ہوتا۔" میں کچھ تلخ لہجے میں کہتا ہوں۔ اب میرا جی چاہتا ہے یہ تو مند بوڑھا چپ رہے تو بہتر ہو، فضول بکواس کرتا ہے۔ پھر مجھے خیال آتا ہے، اس شخص کو شاید کچھ زیادہ معلوم ہو کہ یہاں چکر کیا چل رہا ہے۔ لہٰذا میں ذرا سرگوشی کے لہجے میں پوچھتا ہوں: "سنیے سڑک واقعی ٹوٹی ہوئی ہے یا۔۔۔۔"

"جی ہاں، سڑک واقعی ٹوٹی ہوئی ہے۔ لیکن یہ لوگ بھی اس وقت اس کی مرمت کے لیے کہاں سے دستیاب ہو گئے۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آئی ہے۔" وہ ایک لمحہ ٹھہر کر کہتا ہے: "بہر کیف، کوئی خطرہ نہیں ہے۔"

میں کچھ اور پوچھنا چاہتا ہوں، لیکن میرا مفروضہ افسانہ اب پھر میرے ذہن میں گردش کرنے لگا ہے۔ لیکن وہ دوسرا شخص، وہ۔۔۔۔ وہ۔۔۔۔ قاری، شاید میرے دل کی ہر بات جانتا ہے۔ اس کے پہلے کہ میں کچھ کہوں، وہ بول اٹھتا ہے:

"کیا کسی ایسی تحریر کو افسانہ کہا جائے گا جس میں کچھ بیان ہوا ہو اور جس سے کوئی با معنی نتیجہ اخذ کر سکیں؟" میں اس کا منہ تکنے لگتا ہوں۔ "میں آپ سے اس لیے پوچھتا ہوں کہ آپ "افسانے کی حمایت میں" نامی کتاب کے مصنف ہیں۔" نہ جانے کیوں اس کے لہجے میں مجھے کچھ تمسخر دانت نکالے ہوئے ہنستا دکھائی دیتا ہے۔ "بجا" میں کچھ تیز لہجے میں کہتا ہوں۔ "لیکن "با معنی" کسے کہتے ہیں اور "نتیجہ" سے کیا مراد ہے۔"

"مثلاً اسی بات کو لیجیے کہ ہم لوگ یہاں پھنسے ہوئے ہیں۔ اب جو کچھ بھی ہمارا انجام ہو۔ مان لیجیے۔۔۔۔ برا نہ مانیے گا، میں ایک مفروضہ بیان کر رہا ہوں۔"

"جی۔" میں نے خشک لہجے میں کہا۔

"تو مان لیجیے یہ لوگ فوجی نہیں، ڈاکو ہیں۔۔۔۔" وہ ہاتھ اٹھا کر مجھے روکنے کے انداز میں کہتا ہے: "یقین کیجیے، یہ سب افسانوی معاملہ ہے۔۔۔۔ یا یہ لوگ انتہا پسند ہیں۔ اور یہ ڈاکو۔۔۔۔ یا انتہا پسند۔۔۔۔ ہم سب کو یہاں گولی ماردیں، تو کیا ان واقعات کا بیان کسی بامعنی نتیجے کا حامل ہوگا؟"

"مشکل ہی ہے۔" میں نے کچھ سوچ کر کہا۔ "بشرطیکہ اس میں اور کچھ بات نہ ہو۔ مثلاً کوئی خفیہ بات، کوئی راز، یا شاید ہم میں سے کوئی شخص کوئی بڑا آدمی ہو۔ یا ان لوگوں نے کوئی شرطیں حکومت یا اہل اقتدار کے سامنے رکھی ہوں اور ان کی تکمیل پر ہی ہم لوگوں کی نجات ممکن ہو۔" مجھے لرزہ سا آگیا۔ یہ ہم لوگ کیا گفتگو کررہے ہیں؟

"لیکن اس سب سے کچھ بنتا نہیں۔" وہ کچھ زور دے کر کہتا ہے۔ "جب تک کچھ نتیجہ نہ برآمد ہو۔" میں اب بھی یہی کہتا ہوں کہ واقعے کا بامعنی ہونا اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس سے کچھ اخذ کرسکیں۔"

"اخذ کرنے اور پریم چند کی سبق آموزی میں بھلا کیا فرق ہوسکتا ہے؟ دونوں ایک ہی بات ہیں۔"

"جی نہیں۔ نتیجہ اسی کو کہتے ہیں جو اپنی معنویت کے لیے کسی سبق، کسی عبرت، کسی تعلیم کا محتاج نہ ہو۔ یعنی اگر افسانہ یہ کہے کہ دیکھو، فلاں شخص کی طرح نہ بننا، وہ بڑا خراب آدمی ہے۔ یا فلاں کام کروگے تو اچھے انجام کو پہنچوگے، تو ان چیزوں کو میں 'سبق، عبرت، تعلیم' کہتا ہوں۔ اور اگر تحریر میں کوئی ایسی بات ہو جس میں۔۔۔۔"

"جو ہمیں سوچنے پر مائل کرے۔" میں بھی اب اس کے مافی الضمیر کو خود بخود دیکھنے لگا ہوں۔ "جو خود تو کوئی فیصلہ نہ کرے لیکن ہماری قوت فیصلہ کو بیدار کرے۔ جس میں افسانہ نگار، افسانہ نگار لگے۔ یعنی ایسا شخص جس کا اصل کام ہمیں کوئی ایسی چیز بنا کر دکھانا ہے جسے ہم زندگی میں پیش آنے والے واقعات اور حادثات اور سوانح کی طرح قبول کریں لیکن یہ بھی سمجھیں کہ ایسے واقعات کے "واقعی"، یعنی "مطابق فطرت" ہونے نہ ہونے سے کچھ فرق نہیں پڑتا۔۔۔۔"

"نہ۔ نہ۔ ایسا نہیں ہے۔" وہ کچھ بے صبری سے بولا۔ "فرق پڑتا ہے۔ کیونکہ ہم تو افسانے میں بیان کیے ہوئے واقعے کو حقیقی ہی سمجھ کر اس سے معاملہ کرتے ہیں۔"

"چاہے وہ غیر حقیقی یا خلاف فطرت کیوں نہ ہو؟"

"یقیناً۔ ورنہ افسانہ قائم کیسے ہوگا؟ افسانہ پن یا کہانی پن، جس کے ایک زمانے میں بہت شہرے تھے، دراصل ایک فرضی صورت حال ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ بعض طرح کے بیانات کو ہم افسانہ بھی سمجھتے ہیں اور حقیقت بھی۔ یہی افسانہ پن ہے۔ یہ نہیں تو کچھ نہیں۔"

"لیکن میں ایسا افسانہ لکھوں، جس میں کچھ معنی نہ ہوں؟"

"معنی ضرور ہوں گے، اگر افسانے سے کوئی نتیجہ نکل سکتا ہے تو معنی بھی ہوں گے۔"

"تو ہم لوگ اگر یہاں ماردیے گئے۔" میری آواز میں کچھ لرزہ سا آگیا ہے۔ "تو یہ بیکار ہی ہوگا، کیونکہ اس پورے واقعے میں نتیجہ تو کچھ ہے نہیں۔"

"لیکن یہ بھی ہوسکتا ہے کہ پورا واقعہ ہی نتیجے کا حکم رکھتا ہو۔" اس کے لہجے میں تھوڑی سی شرارت ہے۔

"یہ تو آپ فلابیر جیسی بات کہہ رہے ہیں قاری صاحب۔" مجھے اس کی مسکراہٹ اچھی نہیں لگ رہی ہے۔ "فلابیر کی تمنا تھی کہ میں ایسا ناول لکھوں۔ جس کے کچھ معنی نہ ہوں۔"

"جی نہیں۔ فلابئر کا مطلب یہ تھا کہ میرے ناول کو کسی سبق یا عبرت یا تعلیم کا منبع نہ سمجھ لیا جائے۔ پریم چند جیسے لوگ فرانس میں بھی تھے۔ بلکہ یوں کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ پریم چند نے اپنی باتیں انھیں جیسوں سے سیکھی تھیں، کوئی انگریز، کوئی فرانسیسی، یہی لوگ تو ان دنوں ہمارے افسانہ نگاروں کے آدرش تھے۔ مگر میرا مطلب کچھ اور ہے۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ افسانہ کسی صورت حال کو بیان کردے؟ افسانہ نگار اپنی پسند ناپسند کو بالائے طاق رکھ دے اور دنیا کو ویسی دکھائے جیسی کہ اسے نظر آتی ہے، نہ کہ ویسی جیسی وہ چاہتا ہے کہ اسے نظر آئے؟"

"لیکن دنیا تو دیکھنے والے کی ہے۔ یعنی جیسے ہم ہیں ویسا دیکھتے ہیں۔"

"جناب، میری مراد افسانے کی دنیا سے ہے۔ افسانے کی دنیا افسانہ نگار کے دماغ میں ہوتی ہے۔ اس میں اچھے برے کے معیار عموماً وہی ہوتے ہیں جو عام دنیا میں ہیں۔ لیکن افسانے کی دنیا میں اچھے برے، عقل مند بے وقوف، وغیرہ کا حکم آسانی سے نہیں لگ سکتا۔ اچھے برے کام کرتے ہیں، یا غلطی کرتے ہیں۔ برے آدمیوں میں بھی کچھ ادا ایسی ہوتی ہے، جس کی بنا پر ہمیں ان سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔"

"اس بات کو کیا ثبوت ہے کہ افسانے کی دنیا جو افسانہ نگار کے دماغ میں ہے، اس پر اس کا ادراک حاوی نہیں ہوتا؟ میں تو یہی سمجھتا ہوں کہ ہم جیسے ہیں ویسا ہی دیکھتے بھی ہیں۔"

"افسانے کی دنیا جو افسانہ نگار کے دماغ میں ہے، اس پر اس کا تخیل حاوی ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں ادراک کا کچھ بہت زیادہ کام نہیں رہ جاتا۔"

"آپ بھولتے ہیں کہ میں نے بھی افسانے لکھے ہیں۔"

"اسی لیے تو آپ سے ایسی بات کہہ سکتا ہوں۔" قاری نے مسکرا کر کہا۔ "ماشا اس کو نہیں سمجھ سکتے۔ افسانہ نگار جس دنیا کو اپنے افسانے، یا فکشن کہہ لیجیے، فکشن میں بیان کرتا ہے، وہ اس کی اپنی ہوتی ہے، یعنی اس کے دماغ کی پیداوار ہوتی ہے۔ مانا کہ ہم جیسے ہیں ویسا ہی دیکھتے ہیں۔ لیکن اگر یہ خارجی مشاہدہ ہی سب کچھ ہوتا تو افسانہ یعنی فکشن بنتا کیسے؟ سب لوگ اپنے اپنے طور پر دنیا کو دیکھ رہے ہیں، کسی کو معلوم نہیں کہ دوسرا کیا دیکھ رہا ہے۔ یہی بات افسانہ نگار کی اہمیت ظاہر کرتی ہے۔ افسانہ نگار اپنی دیکھی ہوئی دنیا کو تصور میں لاتا ہے، پھر اس پر اپنے تخیل کو جاری کرتا ہے۔ اس طرح وہ ہمیں ایک اور طرح کی دنیا دکھاتا ہے۔ یہ کام وہ نہیں کر سکتا جو افسانہ نگار نہیں ہے۔ شاعر بھی نہیں کر سکتا۔ شاعر تو اپنی آواز میں گفتگو کرتا ہے، نئی دنیا بنانا اس کا کام نہیں۔ اور افسانہ نگار کی دنیا میں اچھائی برائی افسانہ نگار کی مرضی کی پابند نہیں ہوتی۔ یہ وہ دنیا ہے، جس میں اس کے تخیل کے رنگ رچ گئے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ افسانہ نگار کو حقیقی دنیا سے کچھ تقاضے، کچھ توقعات ہوں۔ لیکن وہ ان توقعات اور تقاضوں کو بھلا کر ہمیں اپنی دنیا دکھاتا ہے۔"

لیکن ہمیں اس دنیا سے بھی توقعات اور تقاضے ہوتے ہیں۔"

"بے شک" قاری نے کچھ فتح مندانہ سی مسکراہٹ کے ساتھ کہا۔ "یہی وجہ ہے کہ ہم افسانے یعنی فکشن

سے ہر وقت برسر جدال رہتے ہیں۔ فلاں کردار نے یہ کیوں کیا، وہ کیوں نہیں کیا؟ فلاں بات اس طرح کیوں پیش آئی؟ وغیرہ۔"

مجھے اچانک ایک بات سوجھتی ہے۔ "اور ہم لوگ افسانہ نگار سے بھی برسر جدال رہتے ہیں کہ اس نے ایسی دنیا کیوں بنائی جس میں فلاں بات نہ ہوئی اور فلاں بات ہو گئی اور فلاں بات اس طرح کیوں ہوئی؟"

"یہ تو آپ نے میری بات کہہ دی۔" قاری نے کہا۔ "ہم لوگ افسانہ نگار کے ہاتھ میں کٹھ پتلی کی طرح ہیں، لیکن فرق یہ ہے کہ کٹھ پتلی اپنے نچانے والے سے جھگڑتی نہیں، اور قاری ہمیشہ جھگڑتا ہے، یا جھگڑ سکتا ہے۔"

"شاید اسی کو افسانے یعنی فکشن کی سماجی قدر سے تعبیر کرتے ہیں۔" میں اپنی رو میں بولتا چلا جا رہا تھا۔ "یا افسانے کی ہی طاقت ہے جو ہمیں افسانہ نگار کو خالق کا درجہ عطا کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔"

قاری کچھ کہنا چاہتا تھا، لیکن میں نے اسے ہاتھ کے اشارے سے روکتے ہوئے کہا: "افسانے میں جس کردار کو جیسا بنا دیا گیا، ویسا وہ بن گیا۔ افسانے میں جو واقعہ بیان کر دیا گیا وہ ہمیشہ کے لیے قائم ہو گیا۔ یہی افسانے کی قوت ہے۔ ہمیں وہ کردار ناپسند ہو، یا ہم اس کے بارے میں کچھ گومگو میں رہیں، یا ہم کچھ بھی کر ڈالیں، لیکن معاملہ ہمیں اسی سے کرنا ہے، کوئی نیا کردار ہم نہیں خلق کر سکتے۔ ہاں اپنی دنیا میں اس نئے کردار کو شریک کرنے کے لیے ایک نیا افسانہ لکھ سکتے ہیں۔ ایک ہی کردار کو ایک شخص برا کہے گا اور دوسرا شخص اچھا کہے گا۔ یا کہے گا کہ اس کی اچھائی برائی کے بارے میں فیصلہ ممکن نہیں، وغیرہ۔ کسی کردار کے ایک ہی عمل کو ایک شخص اچھا اور دانش مندانہ بتائے گا تو دوسرا اس کے برعکس کہے گا۔ اس سے بڑھ کر افسانے کی قوت کیا ممکن ہے کہ۔۔۔"

اچانک باہر کچھ شور اٹھا۔ کئی پولیس والے لمبی لمبی ٹارچیں لیے کھٹ کھٹ اندر آ گئے۔ کمرے میں بیٹھے ہوئے لوگوں نے پہلو بدلا، کچھ نے شاید یہ سوچ کر اٹھنا چاہا کہ اب انتظار کی گھڑیاں ختم ہوئیں۔ پھر باہر کچھ گاڑیوں کے اسٹارٹ ہونے کی آوازیں آئیں۔ ٹارچ کی تیز روشنی مجھ پر پڑی اور ایک لمحے کے لیے میری آنکھیں جھپک گئیں۔ جب میری بینائی بحال ہوئی تو یہ دیکھ کر میری حیرت کی انتہا نہ رہی کہ ملاعلی قاری کی کرسی خالی تھی۔

افسانے کی حمایت میں-۵

شمس الرحمٰن فاروقی

کردار

تین دوست جن میں دو ملاقاتی ہیں اور ایک میزبان، ایک درویش

ایک ملاقاتی کی عمر چالیس اور ساٹھ کے درمیان ہے۔ چھوٹا قد، گول سڈول بدن، بڑا سر جس پر گنتی کے دو چار بال، بلند قہقہوں جیسی گونجتی ہوئی آواز، چہرہ داڑھی مونچھوں سے بے نیاز۔ پتلون بش شرٹ اور سینڈل میں ملبوس ہے۔ ایک ہاتھ میں راجندر سنگھ بیدی کا مجموعہ ہے دوسرے ہاتھ میں آدھ جلی سگریٹ کے ساتھ کرسٹوفر کاڈویل (Christopher Caudwell) کی ایک کتاب جس کا سرورق آدھا غائب ہے۔ کتاب کا نام پڑھنے میں نہیں آتا، لیکن شاید Studies in a Dying Culture کا کچھ پھٹا پرانا نسخہ ہے۔ پیشے کے اعتبار سے پروفیسر، شوق کے اعتبار سے نقاد، مزاج کے اعتبار سے یار باش۔ سہولت کی خاطر اس دوست کو "پہلا ملاقاتی" کہا گیا ہے۔ دوسرے دوست کی عمر پینتیس سال سے پچپن سال کے درمیان ہے۔ متوسط قد، متوسط ڈیل ڈول، داڑھی مونچھوں سے اسے بھی سروکار نہیں۔ اس کی آواز شگفتہ، ذرا پھنسی پھنسی سی، اور شیریں ہے۔ سہولت کی خاطر اسے دوسرا ملاقاتی کہا گیا ہے۔ پیشے کے اعتبار سے وہ صحافی ہے، شوق کے اعتبار سے وہ افسانہ نگار بھی ہے اور نقاد بھی۔ اس کے ہاتھ میں ڈاکٹر عبدالعلیم کی کوئی کتاب ہے، یا شاید مجاز کا مجموعہ کلام۔ میزبان کی عمر کا تعین مشکل ہے۔ لیکن تینوں دوست ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کی بھی عمر کچھ اتنی ہی ہوگی، یعنی پچاس ساٹھ سال۔ اس کے پیچھے کتابوں کی کھلی ہوئی الماری ہے۔ سامنے میز پر دو تین پائپ۔ ایک پائپ لائٹر، اور تمباکو کا ایک پیکٹ ہے۔ اس کے سامنے اور دائیں بائیں تین بڑی بڑی راکھ دانیاں ہیں، سب میں تمباکو کی راکھ اور ایک آدھ سگریٹ کا بجھا ہوا ٹکڑا نمایاں ہیں۔ کمرے میں جگہ جگہ چھوٹے چھوٹے گملوں میں پودے فضا کو خوش گوار بنا رہے ہیں۔ دونوں ملاقاتی پہلے سے وقت متعین کر کے میزبان کے یہاں آئے ہیں۔ درویش سامنے نہیں آتا۔ اس کی عمر اور صورت شکل قیاس سے متعین کر لی جائے۔

چائے کے ساتھ گفتگو شروع ہوتی ہے۔

پہلا ملاقاتی (خوش طبعی سے) آپ نے افسانے کی دنیا میں اور اس سے بھی بڑھ کر نقدِ افسانہ کی دنیا میں جو انتشار پھیلا رکھا ہے، اس کا مواخذہ ہوگا۔ کیا آپ اس کے لیے تیار ہیں؟

میزبان جناب، میری بساط کیا جو کچھ شر و فساد پھیلاؤں یا انتشار برپا کروں لیکن احباب خود ہی آمادہٗ

فسادہوں تو بندہ کیا کر سکتا ہے؟ ویسے، آپ نے میرے خلاف فرد جرم کیا قائم کی ہے، فرمائیں، ملاؤ تو قتل نامہ وغیرہ وغیرہ

دوسرا ملاقاتی: (ذرا بے صبری سے) صاحب آپ اپنی دراز نفسی فی الحال ملتوی رکھیے۔ افسانہ نگار اور افسانے کے نقاد اور فلسفے کے طالب علم کی حیثیت سے پہلا سوال پوچھنے کا حق میرا ہے۔

پہلا ملاقاتی: (کچھ کہنے کے لیے منہ کھولتا ہے لیکن دوسرے ملاقاتی کے آگے اس کی نہیں چلتی۔ دوسرا ملاقاتی جوش میں ہے۔)

دوسرا ملاقاتی: (پہلے ملاقاتی سے) صاحب آپ نہ افسانہ نگار، نہ فلسفی۔ رہا سوال افسانے کی تنقید کا، تو آپ۔۔۔

میزبان: (شرارت بھرے لہجے میں) پلاٹ کا خاصا اچھا بیان کر سکتے ہیں!

دوسرا ملاقاتی (ہنستے ہوئے لیکن اندر اندر کچھ گرم ہو کر) صاحب آپ دخل در معقولات سے پرہیز کریں اور یہ نہ بھولیں کہ آپ ہمارے سامنے جواب دہ ہیں۔

میزبان: جی بے شک۔

دوسرا ملاقاتی: لہٰذا آپ سب سے پہلے یہ بتائیں کہ آپ نے اپنی انتشار برپا کرنے والی اور انتشار زدہ تحریروں کا نام "افسانے کی حمایت میں" کیوں رکھا، در حالے کہ آپ نے ہماری۔۔۔ میرا مطلب ہے افسانے کی بیخ کنی میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا۔

میزبان: جی میں نے افسانے کی برائی تو کچھ نہیں کی۔ اور نہ اس کی بیخ کنی کی کوشش کی۔ میں تو آپ لوگوں۔۔۔ میرا مطلب ہے اپنے قارئین کو افسانے کی حقیقت سے آگاہ کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ افسانہ کیا ہے؟ وہ کس طرح عمل میں آتا ہے؟ ان سوالات کا جواب دینے کی کوشش میں افسانے کی بیخ کنی کہاں سے ہوئی؟ پھر، اگر میں نے لوگوں کو یہ بتایا کہ افسانہ، یعنی فکشن بہ طور صنف، اصناف ادب میں شاعری سے کم تر درجہ رکھتا ہے تو یہ بھی افسانے کی حمایت ہی ہوئی، کیوں کہ میں نے افسانہ پڑھنے والوں اور۔۔۔ اور افسانہ لکھنے والوں کو اس غلط فہمی سے بچایا کہ افسانے کے بل بوتے پر ہم عالمی ادب میں، یا اصناف ادب کے ایوان میں اولین مقام کے حامل ہو سکتے ہیں۔ اس زمانے میں میرا خیال تھا کہ افسانے کے بارے میں غلط فہمیاں دور ہو سکیں تو یہ افسانے کی حمایت ہی تو ہو گی۔ جس صنف میں ہم لوگ تگ و تاز کر رہے ہیں ہمیں اس کے ابتدائی خدوخال ہی نہ معلوم ہوں، اور ہم سماجی معنویت، سیاسی شعور، اصلاح معاشرہ وغیرہ کی بات کر کے افسانے کے مباحث کو آلودہ کرتے رہیں تو یہ کوئی دانش مندانہ بات تو نہ ہوئی؟ تو میں نے یہی تو کیا کہ افسانے کے فن پر کچھ بنیادی باتیں کہہ دیں تاکہ فضا سے غبار کچھ تو چھٹے۔

پہلا ملاقاتی: (اندر ہی اندر دانت پیستے ہوئے) غبار چھٹا؟ کیا الجھاوے اور بڑھے؟

دوسرا ملاقاتی: (زہر خند کے ساتھ، لیکن شائستہ لہجے میں) ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو۔ بندہ نواز، آپ نے تو جڑ ہی کاٹ دی، یہ کہہ کر کہ افسانہ دوسرے درجے کی صنف سخن ہے۔

میزبان: بے شک، افسانہ یعنی مختصر افسانہ اور طویل مختصر افسانہ اپنی نوعیت ہی کے اعتبار سے درجۂ دوم کی صنف ہیں۔ اور میں نے وضاحت سے عرض کیا ہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ مختصر افسانے میں تکنیک اور کردار نگاری اور واقعہ سازی کے تنوع کے امکانات کم ہیں۔ ناول میں یہ امکانات زیادہ ہیں۔ مگر میں نے یہ بھی تو کہا کہ افسانے کی بعض کارگزاریاں ایسی ہیں جو کسی اور کے بس کی نہیں۔ اور یہ افسانے، یعنی فکشن کا سب سے بڑا امتیاز ہے۔ اور یہ بات تو آپ بھی مانتے ہیں کہ گزشتہ برسوں میں افسانے پر جو کچھ لکھا گیا ہے اس میں میرے دعووں اور مفروضات کا حصہ بہت بڑا ہے۔ تو اگر میں نقاد اور افسانہ نگاروں کو مہمیز نہ کرتا تو افسانے کی تنقید اس قدر متنوع اور دل چسپ نہ ہوتی جیسی کہ اب ہے۔

پہلا ملاقاتی (ہنستا کر) بخشوٗ بی بی چوہا لنڈورا ہی بھلا۔ ایسی تنقید سے کیا فائدہ جس میں نہ کردار پر بحث نہ پلاٹ کا خلاصہ۔ خلاصہ نہ سہی، پلاٹ کا تذکرہ ہی سہی۔۔۔۔

دوسرا ملاقاتی: (پہلے ملاقاتی سے) وہ تنقید کس کام کی جس میں تعین قدر کے نام پر پلاٹ کا خلاصہ اور کرداروں کے کوائف بیان کر دیے جائیں؟ خیر، اس بات کو تو ابھی سمجھ لیں گے۔ مگر فی الحال آپ یہ بتائیں کہ آپ کبھی افسانہ کہتے ہیں کبھی فکشن کہتے ہیں۔ ایسا کیوں؟ براہ کرم ایک جگہ پر قائم رہیں۔

میزبان: پلاٹ کا خلاصہ بیان کرنا دراصل نقاد کی ناکامی کا المیہ ہے، کہ اسے کچھ کہتے نہیں بنتی تو وہ بڑی دھوم دھام سے ہمیں بتانا شروع کرتا ہے کہ اس افسانے یا ناول میں یہ ہوا۔ پھر یہ ہوا، پھر یہ ہوا۔ ارے بھائی صاحب ہم خلاصہ پڑھ کر کیا کریں گے؟ کیا پلاٹ کا خلاصہ کبھی بھی پلاٹ کا بدل ہو سکتا ہے؟ اور افسانے کے کرداروں پر بحث؟ وہ تو اکثر محض نقاد صاحب کی پسند ناپسند کا بیان بن جاتی ہے۔

رہا معاملہ اصطلاحوں کا، تو مشکل یہ ہے کہ ہمارے یہاں فکشن کے لیے کوئی لفظ نہیں۔ چلیے فی الحال یہ طے کر لیتے ہیں کہ "افسانہ" اور "فکشن" سے ہم ایک ہی شے مراد لیں گے، اس فرق کے ساتھ کہ اگر صرف "مختصر افسانہ" کہیں تو اس سے فکشن کی وہ مخصوص صنف مراد لیں گے جسے Short Story کہا جاتا ہے۔ اور "فکشن" سے ہم داستان کے سوا تمام اصناف مراد لیں گے، خواہ نثر خواہ نظم، جن میں کوئی افسانوی بیانیہ قائم ہوتا ہے۔ ان میں مختصر افسانہ شامل ہے۔ اگر ناول کہیں تو اس سے صرف ناول مراد ہوگا، مختصر افسانہ نہیں، دوسری بات یہ کہ۔

پہلا ملاقاتی: (بات کاٹ کر) چلیے مان لیا۔ لیکن داستان کیوں نہیں؟ کیا یہ داستان کی بے حرمتی نہیں کہ اسے فکشن نہ کہا جائے؟

میزبان: اس میں بے حرمتی کی کیا بات ہے؟ معاف فرمایئے، اس زمانے میں مجھ سے زیادہ داستان کا پرستار کون ہوگا؟ اور دوبارہ معاف فرمایئے گا، میں نہ ہوتا تو آپ میں سے اکثر کو معلوم بھی نہ ہوتا کہ داستان کس چڑیا کا نام ہے۔ صاحب، بیانیہ ایک طرز ہے۔ جو کئی اصناف میں موجود ہو سکتا ہے شاعری میں بھی جیسا کہ آپ نے (دوسرے ملاقاتی کی طرف اشارہ کرکے) اپنی کتاب میں لکھا ہے۔ داستان بھی بیانیہ ہے، لیکن فکشن نہیں، کیونکہ داستان ایک اور صنف ہے۔ اس کی شرط یہ ہے کہ وہ زبانی سنائی جاتی ہے، یا زبانی سنائے جانے کے لیے لکھی جاتی ہے۔ فکشن لکھا جاتا ہے اور تنہا پڑھنے کے لیے لکھا جاتا ہے۔ ممکن ہے اسے کسی مجمعے میں پڑھ کر سنایا

جائے، لیکن یہ اس کا اولین اور بنیادی مقصد نہیں۔

پہلا ملاقاتی: خوب، تو ہم لوگ مختصر افسانہ، طویل مختصر افسانہ، ناول، ناولٹ، وغیرہ کی بات کر رہے ہیں۔ دوسرے کئی قسم کے بیانیوں کو ہم فی الحال نظر انداز کریں گے۔

دوسرا ملاقاتی: (کچھ ذرا پہلو بدل کر) اور اخبار کی رپورٹ وغیرہ؟

پہلا ملاقاتی: چہ خوش! اخبار کی رپورٹ کو بیانیہ کون کہتا ہے؟

میزبان: نہیں، بیانیہ تو وہ بھی ہے۔ شاید آپ کو یہ خیال نہیں کہ یہ بیانیہ کئی طرح کا ہوتا ہے۔ اور کچھ بیانیہ ایسا بھی ہے جو فکشن نہیں ہوتا۔ لیکن اس وقت ہمارا سروکار صرف افسانے اور ناول ہی ہے۔ لیکن یہ خیال رہے کہ افسانہ ہو یا ناول، اس میں نثر کی قید نہیں۔ کوئی بھی فکشن منظوم ہو سکتا ہے۔

دوسرا ملاقاتی: چلیے فی الحال اسے مان لیتے ہیں۔ اب آپ جواب دیں کہ آپ نے افسانے کو دوسرے درجے کی صنف کیوں کہا؟ نہیں، ذرا ٹھہریے۔ آپ یہ بھی تو کہتے ہیں کہ روایتی بیانیہ کی شان واقعے کی کثرت ہے، کردار نگاری ہے۔ تو آپ اس روایتی معیار کو، جو داستانوں کے لیے ٹھیک ہے، بیسویں صدی کی آٹھویں نویں دہائی کے افسانوں پر کس طرح جاری کر سکتے ہیں؟

میزبان: جاری میں کچھ بھی نہیں کر رہا ہوں۔ میں صرف یہ بتا رہا ہوں کہ روایتی بیانیہ کی رو سے کردار نگاری اہم واقعہ نہیں ہے۔ اور یہی صورت حال اکثر جدید افسانوں میں نظر آتی ہے۔ لہٰذا جدید افسانوں کو اس لیے مطعون نہ کرنا چاہیے کہ ان میں کردار نہیں ہے۔ رہی بات افسانے کو دوسرے درجے کی صنف قرار دینے کی۔

پہلا ملاقاتی: (ذرا دبنگ آواز میں) جی ہاں! آپ نے یہ ٹوکر شاہوں والے طور ادب میں کیوں جاری کرنا چاہے ہیں؟ پائپ منہ میں لگا کر سوٹ پہن کر کار میں گھومنا اور بات ہے، تنقید لکھنا، اور خاص کر افسانے کی تنقید۔

دوسرا ملاقاتی: خاص کر آپ کے ہوتے ہوئے!

پہلا ملاقاتی: (مداخلت کی پروا کیے بغیر) جی، افسانے کی تنقید لکھنا اور بات ہے، فائلوں پر قلم گھسنا اور بات۔

دوسرا ملاقاتی: جیسا کہ میں نے اپنی کتاب میں دکھایا ہے، نظم، یعنی شعر میں بھی بیانیہ ہوتا ہے۔ لہٰذا آپ کا یہ کہنا بے معنی ہے کہ فکشن چوں کہ بیانیہ ہے لہٰذا وہ شاعری سے کم تر ہے۔

میزبان: میں نے یہ نہیں کہا کہ افسانہ یا فکشن اس لیے کم تر ہے کہ وہ بیانیہ ہے۔ میں نے تو یہ کہا ہے کہ افسانہ یا فکشن بیانیہ سے باہر نہیں نکل سکتا۔ افسانے میں کچھ نہ کچھ بیان کرنا پڑتا ہے۔ افسانے میں کچھ نہ کچھ واقع ہوتا ہے۔ ایسا ممکن کہ کچھ نہ ہو اور افسانہ بن جائے۔ دوسری مشکل یہ کہ فکشن کا میدان بیان کرتا ہے۔ فکشن بتاتا ہے، دکھاتا نہیں۔ اور آپ جانتے ہیں کہ بتانے کے مقابلے میں دکھانا بے انتہا موثر اور پرقوت ہوتا ہے۔ فلم اور ڈراما کی مثال سامنے کی ہے۔

پہلا ملاقاتی: یہ تو ڈرامے کی بات ہوئی۔ میں نے بھی بہت ڈرامے پڑھے اور پڑھائے ہیں۔ ابھی کل

ہی میں امتیاز علی تاج کا ڈراما پڑھ رہا تھا۔۔۔۔۔ بھلا سا نام ہے اس کا۔۔۔۔۔ ہاں یاد آیا! ''انارکلی''، اور مجنوں صاحب کا ڈراما بھی تو ہے، ''سلومی'' جو مارس میٹرلنک کا ترجمہ ہے۔

میزبان: (مداخلت سے بے پروا، پہلا ملاقاتی اور میزبان ساتھ ساتھ بولتے ہیں۔) مارس میٹرلنک نہیں، آسکر وائلڈ۔۔۔۔۔ یہی وجہ ہے کہ زیادہ تر تکلیف دہ واقعات یا مناظر اسٹیج پر یا فلم میں دکھائے نہیں جاتے۔ ان کے بارے میں صرف بتایا جاتا ہے۔

دوسرا ملاقاتی: (بلند آواز میں) ارے بھئی آپ لوگ ایک ساتھ بولتے جا رہے ہیں۔ کچھ سمجھ میں نہیں آرہا ہے۔

پہلا ملاقاتی: (منہ بنا کر چپ ہو جاتا ہے۔)

میزبان: تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ افسانے اور فکشن میں ہم کیسی دردانگیز اور ڈراؤنی باتوں سے دوچار ہوتے ہیں، لیکن اس طرح کا کوئی منظر ہم ڈرامے یا فلم میں دیکھیں تو نہ جانے کتنے تماشائیوں کو دل کا دورہ پڑ جائے۔ دوسری بات یہ کہ بہت سی شاعری ایسی ہے، بہت سے شعر ایسے ہیں، جن میں کچھ واقع نہیں ہوتا، لیکن پھر بھی ہم انھیں شعر کی طرح پہچانتے اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ افسانے یا فکشن کے ساتھ یہ بات ممکن نہیں۔ اکثر صرف ایک تاثر، ایک کیفیت، ایک احساس، شعر یا نظم کے لیے کافی ہوتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں تنوع اور تبدیلی کے امکانات زیادہ ہیں، فکشن میں کم۔

دوسرا ملاقاتی: امکانات، واقعہ، کردار، کش مکش، یہ سب باتیں کیا افسانے اور تمام فکشن کو بے حد توانا اور تو نگر نہیں بناتیں؟

میزبان: بناتی ہیں۔ لیکن یہی باتیں فکشن کے گلے میں زنجیر بھی بن جاتی ہیں۔ فکشن ان کے باہر نہیں جا سکتا۔ میں جو کہتا ہوں کہ فکشن وقت میں قید ہے تو اس کا مطلب بس یہی ہے کہ کسی بات کے واقع ہوئے بغیر فکشن نہیں۔ اور ہر بات وقت کے اندر واقع ہوتی ہے۔ ایسا کوئی وقوعہ نہیں، ایسا کوئی واقعہ نہیں جس کے بارے میں ہم کہیں کہ وہ نہ ہے، نہ تھا، اور نہ ہوگا۔ افسانہ ہو یا ناول، وہ وقت کے باہر نہیں جا سکتے۔ لیکن شعر کے لیے وقت کی قید نہیں، شعر محض کیفیت، محض پیکر، محض استعارے پر بھی قائم ہو سکتا ہے۔

پہلا ملاقاتی: فکشن بھلا وقت کے کیوں باہر جائے؟ ہر ایک کی اپنی اپنی مملکت ہے۔ ہر ایک اپنی اپنی جگہ خوش ہے۔ اور ہر شعر کا تو وہ حال نہیں ہوتا جو آپ نے بیان کیا۔ ہزاروں اشعار ہیں، نظمیں ہیں، رزمیے ہیں، جن میں بہت کچھ واقع ہوتا ہے۔

میزبان: بے شک، فکشن بھلا کیوں وقت کے باہر جائے؟ فکشن کی قوت انھیں چیزوں میں ہے، فکشن انھیں چیزوں کے باعث آپ ہے۔ لیکن شاعری زیادہ لچک دار ہے۔ ناول بھی بہت لچک دار ہے، لیکن شاعری کے اتنا اور شاعری کی طرح کا لچک دار نہیں۔ لیکن ناول میں وسعت، کثرت، شدت، تجربہ، کثرت، قلت، پیچیدگی، سب ممکن ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ بہت سی شاعری میں بیانیہ ہوتا ہے۔ بہت سی شاعری رزمیہ ہو سکتی ہے، منظوم ناول بھی ہو سکتا ہے۔ شاعری میں بیانیہ ہوگا تو وہ بھی وقت میں قید ہی ہوگا، اور اس حد تک وہ غیر بیانیہ شاعری سے کم تر

ہوسکتا ہے۔ ناول بہر حال بہت لچک دار اور وسیع صنف ہے اور وہ منظوم بھی ہوسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ناول کو افسانے سے بدر جہا بلند تر صنف قرار دیتے ہیں۔ افسانہ بے چارہ ننھی سی جان رکھنے والا۔۔۔۔

پہلا ملاقاتی: (بگڑ کر) آپ ہمارے افسانے اور افسانہ نگاروں کی توہین کر رہے ہیں؟

میزبان: توہین تو آپ کرتے ہیں برادر، کہ افسانے کی تنقید کے نام بے محابا انشائیہ نگاری فرماتے ہیں ۔یہ آپ ہی کے تو جواہر پارے ہیں (پیچھے ہاتھ بڑھا کر کتاب نکالتا ہے، پھر پڑھتا ہے" یہ افسانہ (کھتی بودھ) صرف بیدی ہی لکھ سکتے تھے۔" (ورق پلٹتا ہے): (کوکھ جلی میں) بیدی کا آرٹ پر فریب ہے۔" (ورق پلٹتا ہے): "بیدی اپنی شخصیت کو اپنے کرداروں میں فن کرتے رہتے ہیں۔" (ورق پلٹتا ہے): "یہاں تاثر ایک ایسے استعارے میں ظاہر ہوا ہے جس میں زمان و مکان کی سرحدیں کھنچ آئی ہیں۔" (ورق پلٹتا ہے): "جو گیا کہانی نہیں رنگوں کا انتشار ہے۔" اس قسم کی تعمیم زدہ بے معنی فقروں سے بھری ہوئی عبارت (میں اسے تنقید نہ کہوں گا) لکھنا بچارے بیدی کے ساتھ ایک بھیانک مذاق ہے۔ یگانہ صاحب ایسے موقعوں کے لیے ایک فقرہ استعمال کرتے تھے لیکن میں آپ کو اس سے محفوظ رکھوں گا۔

دوسرا ملاقاتی: (ہنسی کو ضبط کرنے کی کوشش کرتے ہوئے) شاید اسی لیے کہا گیا ہے کہ۔۔۔۔ خیر چھوڑیے۔ آپ نے افسانے کو وقت کا قیدی بتایا ہے۔ کانٹ کے مطابق وقت ایک مستقل اور ناگزیر عنصر ہے، جرمن فلسفی کے الفاظ میں وقت ایک Category ہے اور اس سے انکار ممکن نہیں۔ وقت کا عنصر ناگزیر ہے اور یہ صرف خود پر انحصار کی بات ہے کہ اسے لعنت سمجھا جائے یا نعمت۔ شاعری میں وقت کو عام طور پر منظر سمجھا جاتا ہے جب کہ افسانوی ادب اس سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ خود شاعری میں بھی طویل اور مختصر بحروں کے ذریعے وقت کو گرفت میں لانے یا اس کی گرفت سے نکلنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

میزبان: معاف کیجیے گا، یہاں بات صرف اتنی ہے کہ فکشن کی مجبوری ہے کہ وہ کسی نہ کسی زمانے میں واقع ہوتا ہوتا ہے۔ میں ابھی ابھی یہ عرض کر چکا ہوں کہ فکشن کو ماضی، حال، مستقبل، ان میں سے کوئی ایک زمانہ تو اختیار ہی کرنا پڑتا ہے۔ کوئی واقعہ زمانۂ حال میں ہے۔ کوئی واقعہ زمانۂ ماضی میں تھا۔ کوئی واقعہ زمانۂ مستقبل میں ہوگا۔ ان کے علاوہ واقعے کے وجود کی کوئی صورت نہیں۔ اور واقعہ نہیں تو فکشن نہیں۔ فکشن ان معنی میں زمانہ یا وقت میں قید ہے۔ اس کے برخلاف بہت سی شاعری ایسی ہے جس میں کچھ واقع نہیں ہوتا۔ بسا اوقات شاعری کا ایک مصرع یا ایک سطر ہی بات کو قائم کرنے کے لیے کافی ہوتی ہے۔ میتھیو آرنلڈ تو کہتا ہی یہی تھا کہ بڑی شاعری کو پہچاننے کے لیے ایک سطر ہی کافی ہے۔ یعنی شاعری کا جوہر ایک سطر میں بھی ظاہر ہوسکتا ہے۔ فراق صاحب اسی بات کی بنیاد پر مجھ سے اکثر کہتے تھے کہ کبیر یا تلسی داس کے مصرعوں کے سامنے میرے مصرعے رکھو، آواز ملتی ہے۔ خیر، وہ الگ بات تھی۔ لیکن آپ کا یہ خیال درست نہیں کہ شاعری میں وزن، بحر کے ذریعے وقت کو گرفت میں لانے یا وقت کی گرفت سے نکلنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اول تو شاعری کے لیے وزن اور بحر ضروری نہیں، اور دوسری بات یہ کہ شاعری میں وزن کی ایک تعریف یہ ہے کہ اسے وقت کا ایک تفاعل قرار دیتے ہیں۔ یعنی الفاظ کو ارکان تصور کرتے ہیں اور یہ دیکھتے ہیں کہ انھیں ادا کرنے میں ایک طرح کی تال پیدا ہوتی ہے۔ ہم جانتے

ہیں کہ تال کے معنی ہیں کسی مقررہ وقفے کے اعتبار سے ٹھیلے، یا کسی بھی چیز پر تھاپ دینا یا ٹھیکا دینا۔ لہٰذا شعر میں وقت اس طرح نہیں کام کرتا جس طرح فکشن میں کرتا ہے۔ شاعری میں وقت محض میکانکی پیمانہ ہے، کہ کسی مصرے کو ادا کرنے میں کتنا وقت لگا، اور مصرے میں جو اصوات ہیں وہ کس ترتیب سے آئی ہیں۔ وقت کے اس دوران، اور اس کی ترتیب کو صحیح صحیح بیان کرنے کا نام عروض ہے۔ مثال کے طور پر۔۔۔۔

پہلا ملاقاتی: آپ ہر بات میں مثال دیتے ہیں۔ مثال دینا پدری مزاج کی صفت ہے اور پدری شخصیت میں عموماً طاقت اور اقتدار کا عنصر غالب ہوتا ہے، جب کہ مادری شخصیت کا خمیر محبت اور اپنائیت سے اٹھا ہے۔

میزبان: (مسکراتا ہے) اپنی طرف سے گھڑے ہوئے اصولوں کے بل بوتے پر لفاظی کرنے کے پہلے یہ نہ بھولیے کہ انجیل اور قرآن دونوں ہی مثالوں سے بھری پڑی ہیں۔ مثالیں آپ کو شاید اسی لیے بری لگتی ہیں کہ ان کا جواب آپ کے پاس نہیں۔

پہلا ملاقاتی: آپ چاہتے ہیں کہ ہر افسانے کے معنی اس طرح بیان کیے جائیں جس طرح آپ "تفہیم غالب" لکھتے ہیں۔ یعنی آپ "تفہیم غالب" کی طرح مضمون آفرینی کرنا پسند کرتے ہیں، افسانہ جائے چولھے بھاڑ میں۔ آپ نے افسانے پر جو کچھ لکھا ہے اس میں خلوص نہیں، محض اتراہٹ، دھونس اور رعونت ہے۔

میزبان: بندہ نواز، کیا یہ ممکن نہیں کہ دھونس، اتراہٹ۔۔۔۔ وغیرہ وغیرہ کے ساتھ جو بات کہی جائے وہ صحیح بھی ہو؟

پہلا ملاقاتی: ہاں منطقی طور پر ممکن تو ہے لیکن۔۔۔

میزبان: تو بس جو کچھ میں نے کہا ہے اس کی سچائی کو دیکھیے، دھونس وغیرہ کو جانے دیجیے۔ ممکن ہے کہ آپ کو میری باتوں میں اتراہٹ وغیرہ اس لیے نظر آتی ہو کہ ان کا جواب آپ سے بن نہیں آتا۔ اب رہی یہ بات کہ افسانے کی تعبیر اور معنی شناسی غالب کی تفہیم کی طرح مضمون آفرینی نہ کی جائے تو کوئی بات نہیں۔ آپ آسان انداز میں اپنی بات کہیے۔ اس طرح کہ آٹھ سال کے بچے بھی انھیں سمجھ لیں۔ لیکن آپ کے طوطا مینا تو محمد حسین آزاد کے کان کاٹ ڈالتے ہیں۔ ملاحظہ ہو۔ (پیچھے مڑ کر الماری سے دوسری کتاب نکالتا ہے۔ صفحہ کھول کر پڑھتا ہے): "تنقید میں تو خیال سے آرٹ کی طرف اور کبھی آرٹ سے خیال کی طرف حرکت کرنی پڑتی ہے۔" (ہنسی ضبط کرنے کے لیے کھانسنے کا بہانہ کرتا ہے، پھر پڑھتا ہے۔) "زبان اور اسلوب کے تجزیے کے ذریعے نقاد بالآخر فن کی معنویت پانے ہی کی کوشش کرتا ہے، اور فن کی معنویت میں تھیم اور خیال کا بھی ایک حصہ ہوتا ہے۔" (چھینے کی طرح کھانستا ہے۔ کھانستے کھانستے کتاب بند کر دیتا ہے۔) شاید اسی کو غالب نے گدائے بے سرپا کی جنوں جولانی کہا تھا۔ کیوں حضرت: "خیال اور آرٹ شاید دو جگہیں ہیں جن کے درمیان تنقید کی گاڑی (بقول آپ کے گھوڑا گاڑی) کو حرکت کرنی پڑتی ہے۔ تو پھر تھیم کیا ہے؟ شاید کوئی تیسرا شہر ہے۔؟

دوسرا ملاقاتی: چھوڑیے صاحب، اپنا اپنا انداز تحریر ہے۔

پہلا ملاقاتی: (خفا ہو کر) آپ میری بات سیاق و سباق سے اکھاڑ کر پیش کر رہے ہیں۔ میں نے یہ بھی تو

کہا ہے۔ لائیے کتاب مجھے دیجیے۔ (میزبان کتاب دیتا ہے۔ ملاقاتی کتاب کھول کر پڑھتا ہے۔): ''نقاد و کہنا ہے کہ خیال یا۔۔۔ (ذرا ٹھہرتا ہے) ۔۔۔ یا۔۔۔ تسیم کی پیش کش کے لیے افسانہ نگار نے کہانی، کردار، واقعات، علامات اور اساطیر کا جو تانا بانا ہے۔۔۔۔'' (گھبرا کر کتاب بند کر دیتا ہے۔)

میزبان: بے شک! کہانی، کردار، واقعات۔ علامات، ان میں کوئی فرق ہی نہیں۔ آپ سب کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکتے ہیں۔ اور یہ بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ ہر افسانے میں علامت ہی نہیں، علامات ہوں۔ اور آپ اس پر بھی بس نہیں کرتے۔ اساطیر کو بھی کھینچ لاتے ہیں۔ ابھی صاحب، ان الفاظ کے معنی تو بیان کر دیتے۔ یہ واضح کر دیتے کہ واقعات ہی کہانی اور کردار کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ ''کہانی'' اور ''کردار'' کہہ کر پھر ''واقعات'' بھی کہنا ظاہر کرتا ہے کہ آپ ان بنیادی الفاظ کے معنی نہیں جانتے۔

پہلا ملاقاتی: نئے افسانوی ادب کو سمجھنے کے لیے مادری کشادگی اور اپنائیت کی ضرورت ہے، لیکن آپ کا مزاج وہی پدری مزاج ہی ہے۔ ذرا آگے بڑھ کر دیکھیے۔

میزبان: ''مادری کشادگی'' سبحان اللہ۔

پہلا ملاقاتی: سرور صاحب سے فکشن پر تنقید نہیں سنبھلی۔ کلیم الدین احمد شاعری اور تنقید کے باہر نہیں نکلے۔ ممتاز شیریں شاعری اور تنقید سے بالکل بے بہرہ ہیں۔ احتشام حسین شاعری پر تنقید پر اچھا لکھ گئے، لیکن فکشن کی طرف متوجہ ہوئے تو ان پر تھکن طاری ہو چکی تھی۔ فکشن کی تنقید آپ کے بس کا روگ نہیں جناب۔ ہمارے سب نقادوں کا حال ہی ایسا ہے۔

میزبان: (مسکراتا ہے) ان میں مادری کشادگی نہیں ہے۔

دوسرا ملاقاتی: (ہنستا ہے) چھوڑیے صاحب۔ یہ اردو زبان ہی ایسی ہے۔ لیکن مجھے بھی یہ بات اچھی نہیں لگی کہ آپ افسانہ نگاروں کو ذلیل کرنے کے درپے ہیں۔

میزبان: اگر افسانے کو ناول سے کم تر کہا جائے اور ناول کو شاعری سے کمتر کہا جائے تو اس کے معنی یہ کہاں سے نکلے کہ میں، یا کوئی اور، افسانہ نگار کو ذلیل کرنا چاہتا ہے؟ اور اگر تنقیدی اخلاقیات اسی کا نام ہے تو یہ جرم سب سے پہلے ارسطو نے کیا تھا کہ اس نے المیہ کو رزمیہ اور طربیہ پر فوقیت دی۔ ہومر کے ماننے والوں نے اس پر بھوک ہڑتال تو نہیں کر دی کہ استاد تم ہمارے ہیرو کو ذلیل کر رہے ہو؟ (تھوڑا رک کر) کہیں ایسا تو نہیں کہ افسانہ نگار حضرات خود ہی احساس کمتری میں مبتلا ہوں اور (دوسرے ملاقاتی کی طرف اشارہ کر کے) ہمارے دوست مادری کشادگی کے باعث اسے خود بھی محسوس کر رہے ہوں؟

پہلا ملاقاتی: (بھنا کر) آپ افسانے کی برائی ہزار کریں، لیکن Woman Hater کے کہنے سے لوگ عورتوں کے ساتھ محبت کرنا نہیں چھوڑتے، Fiction Hater کی لن ترانیاں سن کر لوگ افسانے پڑھنا ترک نہیں کرتے۔

میزبان: اس میں کیا شک ہے؟ گھبراہٹ تو آپ لوگوں کو ہو رہی ہے۔ مجھے نہیں۔

پہلا ملاقاتی: اصناف سخن اور قدیم و جدید اور چھوٹی شاعری کے مسائل ایسے نہیں کہ رام لعل کو سامنے

بنا کر یا نکالے لکھ کر حل کیے جائیں ایسی تنقید اشتعال انگیز ہوتی ہے۔

میزبان: اشتعال تو آپ کو آ ہی گیا ہے۔ کچی بات کہی۔ لیکن یہ جو آپ نے لکھا کہ خراب تنقید احمقانہ سوالات اٹھاتی ہے، تو مجھے خیال آیا کہ خراب تنقید احمقانہ جواب کو بھی جنم دیتی ہے۔ چلیے حساب برابر ہوا۔ حساب تو برابر ہوا، لیکن افسانے، یا افسانہ نگار کی خدمت تو نہ ہوئی۔ آپ ادب کی Pragmatic سطح پر جیتے ہیں (یہ آپ کا قول ہے، اس کے اعمال کا بوجھ بھی پرنڈا لیے گا)، لہٰذا ہر موقعے کی مناسبت سے بات کہتے ہیں۔ ابھی آپ نے فرمایا تھا کہ افسانے کی تنقید میں اساطیر، علامات وغیرہ کا تانا بانا ہوتا ہے جسے سمجھنا ضروری ہے۔ لیکن بعد میں آپ ترقی پسندوں اور جدیدیوں پر یکساں کوا گہار پر اتر آئے تو آپ نے فرمایا (کتاب نکال کر پڑھتا ہے): "ترقی پسند تنقید کا کوا اسی افسانے پر منڈلاتا ہے جس میں سماج کی بھینس ڈکراتی ہے اور جدید تنقید کا گدھ اسی افسانے پر لپکتا ہے جس میں افسانہ نگار اسطور کی گائے کے تھنوں سے منہ بھڑائے ہوئے ہے۔"

پہلا ملاقاتی: جناب آپ میری اس چھوٹی سی کتاب کو بخشیے۔ کہاں تک اس کے پیچھے پڑے رہیے گا۔ میں نے افسانے پر اور بھی تو لکھا ہے۔

میزبان: ضرور لکھا ہے۔ آپ کے بعض ارشادات ہماری اس گفتگو میں زیر بحث آ بھی چکے ہیں۔ لیکن بنیادی مسئلہ یہ نہیں کہ کون صحیح کون غلط۔ بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ آپ کی تنقید دراصل ترقی پسند تنقید ہی کی ایک شاخ ہے۔ اور ترقی پسند ادب کے زیادہ تر بڑے کارنامے افسانے کے میدان میں تھے۔ لہٰذا افسانے کے خلاف آپ کچھ سننا پسند نہیں کرتے۔ دوسری بات یہ کہ فکشن کی تنقید ہو یا شاعری کی تنقید، اصول تنقید، اصول تنقید میں فرق نہیں ہو سکتا، طریق کار میں فرق ہو سکتا ہے۔ آپ کا دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ آپ اصول سے سروکار رکھتے نہیں ہیں اور آپ کا طریق کار وہی ترقی پسندوں والا ہے کہ آپ فکشن میں سماجی شعور وغیرہ تلاش کرتے پھرتے ہیں۔ آپ فرماتے ہیں کہ (کتاب نکال کر پڑھتا ہے) "ناول اور افسانہ جمہوری ذہن، انسان دوست نقطۂ نظر اور درد مندول کی ترجمانی کرتے ہیں اور انھیں مرکزی حیثیت دیتے ہیں۔" (کتاب بند کر دیتا ہے اور مسکراتا ہے۔) اول تو یہ اصطلاحات نہایت ناقص ہیں۔ جمہوری ذہن یعنی چہ؟ کیا قدیم ایتھنز میں جمہوری ذہن نہ تھا، اور جمہوریت نہیں تھی؟ ذرا دیکھیے کہ افلاطون اور ارسطو نے عورتوں اور غلاموں کے بارے میں کیا لکھا ہے؟ کیا میاں جارج بش کسی نام نہاد جمہوری پارٹی کی نمائندگی نہیں فرماتے؟ اور ان کے Running Dog میاں ٹونی بلیئر برطانیہ کی محنت کش پارٹی کے اعلیٰ ترین رہنما نہیں ہیں؟ آپ ایک زمانے میں خالی ترقی پسند رہے ہیں۔ ذرا یاد کیجیے اسٹالن بھی تو خود کو سوویت اور سوشلسٹ جمہوریہ ہی کا سربراہ بتاتا تھا۔ تو یہ "جمہوری ذہن" کیا چیز ہے؟ اور یہ جو کچھ بھی ہے، کیا آپ کے خیال میں ٹالسٹوئی نے "این اکرینا" میں جمہوری ذہن کی نمائندگی کی ہے؟ اور کیا بالزاک کے ناول، جن کا مرکزی موضوع ہی دولت، سرمایہ اور خوش حال طبقے کے لوگوں کی ذہنی پیچیدگیاں ہیں، آپ کے دریافت کردہ "جمہوری ذہن" کی پیداوار ہیں؟ آپ مغربی ادیبوں وغیرہ کے نام بہت گناتے رہتے ہیں۔ بھلا فرمایئے کہ روداں (Rodin) نے بالزاک کا جو قد آدم مجسمہ بنایا ہے اور بالزاک کے عضو تناسل کو اس کی عبا کے نیچے سے بھی ایستادہ دکھایا ہے تو وہ کون ہے۔ جمہوری ذہن کی عکاسی ہے (ایک لحظہ رکتا ہے، تمباکو نوشی کا پائپ اٹھاتا ہے

۔اسے ادھر اُدھر پلٹ کر دیکھتا ہے، مسکراتا ہے۔ میز پر سے پائپ لائٹر اٹھاتا ہے۔) آپ کے خیال میں تو پائپ وغیرہ پینا غیر جمہوری ذہن کی علامت ہے۔ لیکن پائپ پر سب سے اچھی نظم جو میں نے دیکھی ہے وہ بودلیئر نے لکھی ہے۔ اور آپ اس کے بارے میں شاید جانتے ہوں گے کہ غیر" جمہوری" ذہن کا شاعر تھا۔ آپ کلیشے کو برا بھلا کہتے ہیں لیکن آپ کی ساری تنقید کلیشے پر ہی ہے۔ خیر چھوڑیے۔

اب رہا فکشن میں "دردمندِ دل" کا معاملہ تو شاید جناب نے فلوبیئر کو پڑھا ہے اور نہ موپاساں کو۔ ابھی پچھلے دنوں ہوئے فلوبیئر کے آخری (اور نامکمل) ناول Buvard et Pecucbe کا ترجمہ شائع ہوا ہے۔ ذرا اسے دیکھ لیتے کہ اس میں دردمندی کتنی ہے اور فلوبیئر نے اپنے دونوں مرکزی کرداروں کے ساتھ اور ان کے ذریعے تمام آدمیوں کے ساتھ کیسا سلوک کیا ہے۔

پہلا ملاقاتی: (بے صبری سے ہاتھ اٹھا کر) بس بس۔ بہت ہو گیا۔ ناول آپ نے ایک نہیں پڑھا ہے، صرف باتیں ہی باتیں کرتے رہتے ہیں۔ آپ کے اصول تنقید کو کیا کہا جائے کہ فرماتے ہیں غزل بیک وقت فاسقانہ، عاشقانہ، عارفانہ وغیرہ ہو سکتی ہے، لیکن افسانے کے لیے یہ ممکن نہیں۔ آپ کا یہ بیان غیر منکسرانہ اور بنیادی طور پر احمقانہ ہے۔ آپ کو یہ بھی نہیں معلوم کہ بھلے ہی غزل میں ظاہری تسلسل نہ ہو، لیکن ہر اچھی غزل میں اندرونی ربط ہوتا ہے۔ اچھی غزل فکر و احساس کے موہوم ترین تنافر کو برداشت نہیں کر سکتی۔

دوسرا ملاقاتی: ابھی آپ یہ سب کے لے بیٹھے؟ غزل میں اندرونی تسلسل ہو یا نہ ہو۔۔۔

پہلا ملاقاتی: جی نہیں۔ یہ بہت اہم مسئلہ ہے۔ میں کہتا ہوں کسی بھی اچھی غزل میں اندرونی تسلسل ہونا لازمی ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ غزل کا ایک شعر کسی رنگ کا ہو اور دوسرا شعر کسی رنگ کا۔ اچھی غزل ایسے تنافر کو برداشت نہیں کر سکتی۔

دوسرا ملاقاتی: اچھی غزل آپ کسے کہہ رہے ہیں؟ غالب کی غزل، میر کی غزل، سودا کی غزل؟ ان کی کوئی بھی غزل؟

جی ہاں، ان کی اچھی غزلوں میں سے کوئی سی غزل دیکھ لیجیے۔ میری بات صحیح ثابت ہو گی۔

دوسرا ملاقاتی: یہ استدلال تو circula ہے۔ جس غزل میں آپ کی بیان کردہ صفت نہ ہو گی، آپ جھٹ کہہ دیں گے کہ وہ غزل اچھی نہیں ہے۔ پہلے آپ خود بتایئے کہ کس غزل کو آپ اچھی غزل کہیں گے۔

پہلا ملاقاتی: (تھوڑی دیر سوچتا ہے) دیکھیے وہ۔۔۔۔۔ جو غزل ہے نہ میر کی۔۔۔۔۔ بیگم اختر نے گائی ہے۔ کچھ ایسی ہی ہے، ناکام کیا، بدنام کیا، وغیرہ۔ (اس بات پر شگفتہ ہو کر ادھورے طور پر ہی، غزل اسے یاد آ گئی) تھی ہاں، وہ اچھی غزل ہے۔ اس میں ایک محزونی، ایک مایوسی، کچھ تھکی سی ہے۔ یہی کیفیات اس غزل کو اندرونی ربط عطا کرتی ہیں۔ دیکھیے نہ، مطلع ہی کیا درد انگیز ہے (یاد کرنے اور پڑھنے کی کوشش کرتا ہے) وہ۔۔۔ الٹی ۔۔۔ تدبیریں۔

دوسرا ملاقاتی: جی بہت خوب مطلع ہے، کس قدر غم آلود اور محزوں (پڑھتا ہے):

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

پہلا ملاقاتی: (اچھل پڑتا ہے) واہ واہ۔ کیا مطلع ہے! (آنکھیں بند کر کے جھومتا ہے) دیکھا اس بیاری دل نے۔۔۔۔۔ دیکھا اس بیاری دل نے۔۔۔۔

میزبان: (شعر پڑھتا ہے):

شیخ جو ہے مسجد میں ننگا رات کو تھا ے خانے میں
جبہ خرقہ کرتہ ٹوپی مستی میں انعام کیا

پہلا ملاقاتی: (بدمزہ ہو کر آنکھیں کھولتا ہے، منہ بناتا ہے) لاحول ولا قوۃ، کیا بیہودہ شعر ہے۔ بھلا کس نے یہ شعر کیا؟ (طنزیہ مسکراہٹ) بندہ نواز کہیں یہ آپ کا شعر تو نہیں؟

میزبان: (مداخلت کی پروا کیے بغیر، پڑھتا ہے):

ساعد سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا

پہلا ملاقاتی: (خوش ہو کر) یہ ہوا نہ شعر! کس قدر شوخ شعر ہے، سودا کا معلوم ہوتا ہے۔

میزبان: (قہقہہ مار کر) صاحب یہ سب شعر میر کے ہیں اور اسی غزل کے ہیں جس کا مطلع آپ نے پڑھا تھا کہ اچھی غزل اسے کہتے ہیں۔

پہلا ملاقاتی: (زانو پر ہاتھ مار کر) نہیں، واللہ نہیں! اچھی غزل میں ایک داخلی تسلسل ہوتا ہے۔

میزبان: پہلے سے طے شدہ مفروضوں کی روشنی میں ادب پڑھیے گا تو یہی حال ہوگا۔ اور کسی تنقیدی اصول کے بغیر افسانے پر تنقید لکھیے گا تو خود ہی کو دھوکا دیجیے گا۔

پہلا ملاقاتی: (منہ بنا کر) آپ تو طنز و استہزا پر اتر آئے۔

دوسرا ملاقاتی: بے شک یہ ہنر تو (پہلے ملاقاتی کی طرف اشارہ کر کے) ہمارے دوست کا حق تھا۔ مگر چھوڑیے۔ آپ ہمیں پہلی اور آخری بار صاف صاف بتا دیجیے کہ آپ افسانے کے ہم درد ہیں یا اس کے دشمن؟

میزبان: میں دشمن ہرگز نہیں ہوں۔ لیکن میری دوستی یا دشمنی سے ہوتا ہی کیا ہے۔ آپ لوگ بلاوجہ ہی گھبرا اٹھے اور افسانے کے دفاع میں سرگرم ہو گئے۔ دراصل آپ ہی جیسے لوگوں نے نقاد کو اہمیت دے کر اس کا دماغ خراب کر دیا ہے۔۔۔۔

دوسرا ملاقاتی: اور ہمارے بزرگ دوست (پہلے ملاقاتی کی طرف اشارہ کر کے) بھی تو نقاد ہیں۔

میزبان: بھلا نقاد کے قول کی اہمیت ہی کیا ہے؟ اچھی سے اچھی تنقیدی کتاب پندرہ بیس، حد سے حد پچیس برس میں پرانی ہو جاتی ہے۔ اگر وہ مسترد نہ ہو جائے تو بڑی خوش قسمت ہے۔ ورنہ اکثر تنقیدیں لکھی جانے کے ساتھ ہی ساتھ پرانی بھی اور منسوخ بھی ہونے لگتی ہیں۔ سو میں اگر مختصر افسانے، یا ناول، یا دونوں کا مخالف بھی ہوں تو کیا ہوا؟ میرے اختلاف سے مختصر افسانے کا کیا بگڑ گیا؟۔۔۔ بلکہ کچھ بھلا ہی ہوا کہ افسانے پر تنقید اور غور و فکر کا سلسلہ شروع ہوا۔ ورنہ میری نام نہاد مخالفت کے باوجود افسانے خوب لکھے جا رہے ہیں

پہلا ملاقاتی: (قہقہہ لگاتا ہے) اور بڑے ہی خراب افسانے لکھے جا رہے ہیں!

دوسرا ملاقاتی: (ہنس کر) جب ہم آپ جیسے لوگ افسانے کی تنقید لکھیں گے تو اور کیا ہوگا؟

میزبان: کسی کی مخالفت یا موافقت، خاص کر نقاد کی مخالفت یا موافقت سے تخلیقی ادب کا کچھ نہیں بگڑتا۔ لیکن میں یہ ضرور کہہ دینا چاہتا ہوں کہ میں افسانے کا مخالف ہرگز نہیں ہوں۔ نہ مختصر افسانے کا نہ طویل افسانے کا۔

پہلا ملاقاتی: سبحان اللہ! افسانے کا بھٹا کر دیا اور فرماتے ہیں، میں افسانے کا مخالف نہیں ہوں۔

میزبان: بھٹا تو آپ نے کر ڈالا کہ ایسی تنقید لکھی ہے کہ بس، مثلاً آپ نے ایک جگہ فرمایا ہے کہ "بابو گوپی ناتھ" جیسا افسانہ نہ تو منٹو نے لکھا اور نہ کسی دوسرے افسانہ نگار نے اس کی نقل اڑائی۔ یہ اگر تنقیدی بیان ہے تو آپ چاہے اس کا ہزار بار ورد کریں، چاہے شہد لگا کر چاٹیں، چاہے اسے گھول کر پی جائیں، مرض جہل سے شفا نہ ہوگی۔

(باہر ایک درویش ستار پر گاتا ہوا گزرتا ہے۔)

درویش:

جن جن کو تھا یہ جہل کا آزار مر گئے
اکثر تمہارے ساتھ کے بیمار مر گئے

پہلا ملاقاتی: (کچھ چیں بہ جبیں ہے، لیکن مسکرانے کی کوشش کر رہا ہے۔)

دوسرا ملاقاتی: واللہ۔ میر صاحب نے ہر موقعے کے لیے شعر کہہ رکھے ہیں۔ (پکارتا ہے) شاہ صاحب ارے او شاہ صاحب! ذرا سامنے تو آیئے۔

درویش: (باہر ہی سے، با آواز بلند، انداز کچھ ترنم کچھ تحت اللفظ کا ہے):

دنیا پہ اپنے جہل کی پرچھائیاں نہ ڈال
اے روشنی فروش اندھیرا نہ کر ابھی

دوسرا ملاقاتی: (کچھ خوش ہو کر، میزبان سے) یہ شعر تو آپ کے لیے کہا گیا تھا!

درویش: (باہر ہی سے، با آواز بلند، انداز کچھ ڈانٹنے کا سا ہے):

کہاں سے نہ کریں پیدا یہ ناقدانِ حال
کہ پوچ بافی ہی ہے کام ان جلاہوں کا

(اچانک بجلی چلی جاتی ہے۔ ہر طرف عجب طرح کا اندھیرا ہو جاتا ہے۔ ستار پر درویش کی آواز دور جاتی ہوئی، لیکن صاف سنائی دیتی ہے۔)

درویش:

صحبتیں جب تھیں تو یہ فن شریف
کب کرتے جن کی طبیعتیں تھیں لطیف
تھے جو اس ایام میں استاد فن

ناکسوں سے دے نہ کرتے تھے سخن
کوئی حاجت اس سے وابستہ نہیں
پھر حصول اس سے نہ دنیا ہے نہ دیں
حاجت اس فرقے سے مطلق یاں نہیں
جو نہ ہو ناقد تو کچھ نقصاں نہیں
اک سراپا جہل ناکرہ وقت کار
ہم سے تم سے کرنے لاگا اعتذار
نکتہ پر دازی سے اجلافوں کو کیا
نقد کب تھا جاہلوں کا فن بھلا

(آواز مدھم ہونے لگی ہے۔ اندھیرا اب بھی ویسا ہی ہے۔)

افسانے کی حمایت میں (۶)

شمس الرحمن فاروقی

کردار:

قاری۔ اس کی عمر بیس سے چالیس کے درمیان ہے۔ لمبا سفید کرتا اور علی گڑھ کاٹ کا نیچا پاجامہ پہنے ہوئے ہے۔ پاؤں میں ہوائی سلیپرز، کاندھے پر بلکے رنگ کا تھیلا۔ ایسے رنگ کو پرانے لوگ اگری یا ملاگیری کہتے تھے۔ اب شاید صرف مٹمیلا کہلائے گا۔ قاری کی آنکھوں سے ذہانت اور ذکاوت ٹپکتی ہے، چہرہ شگفتگی لئے ہوئے لیکن کچھ ستا ہوا سا ہے۔ آنکھوں میں کچھ سرخی ہے، گویا رات کو دیر تک جاگا ہو۔ کچھ خاص خوش حال نہیں معلوم ہوتا۔

قاری۔ بائیس چوبیس سال کا نوجوان، پتلون اور ٹی شرٹ میں ملبوس۔ اس کے گلے میں سونے کی زنجیر ہے لیکن بہت ہی پتلی سی، اور اس کی پیشانی پر کچھ صندل کے نشان ہیں۔ معلوم ہوتا ہے صبح پوجا کی تھی لیکن بعد میں بے خیالی سے منہ دھولیا۔ نہایت تیز اور نہایت ذی علم معلوم ہوتا ہے۔

قاری۔ سفید ساری اور سیاہ بلاؤز میں ملبوس ایک قبول صورت خاتون۔ عمر ساٹھ سال۔ کسی یونیورسٹی کی پروفیسر ہوتی ہیں۔ لیکن چہرے پر بہت نرمی ہے اور پورے تشخص پر علم کی کرنوں کا پرتو نظر آتا ہے۔ ان کے ایک ہاتھ میں کچھ کتابیں ہیں اور دوسرے ہاتھ میں طالب علموں کی دو چار کاپیاں۔ معلوم ہوتا ہے ابھی کلاس پڑھا کر چلی آرہی ہیں۔

ملحوظ رہے کہ یہ تینوں دراصل ایک ہی شخص ہیں۔ اثنائے گفتگو میں کبھی کوئی شبیہ نظر آتی ہے، کبھی کوئی۔

نقاد۔ عمر ساٹھ سے ستر سال۔ ہلکے رنگ اور ہلکے کپڑے کا سوٹ پہنے ہوئے، آنکھوں پر چشمہ جس کے شیشوں کے پیچھے تیز ذہین آنکھیں روشن ہیں۔ سانولا رنگ، متوسط قد، چہرہ داڑھی مونچھوں سے تقریباً ڈھکا ہوا۔ بات کرنے کے دوران بار بار مونچھوں پر ہاتھ پھیرتا ہے، گویا اسے اطمینان نہ ہو کر سب بال بالکل برابر ہیں۔

دونوں کی ملاقات یونیورسٹی لائبریری سے ملحق ایک سیمینار روم میں ہوتی ہے۔ کافی کا دور چل رہا ہے۔ تمبا کو نوشی، پان خوری اور اس طرح کے تمام افعال سخت ممنوع ہیں۔ قاری چونکہ سگریٹ کا عادی ہے اس لیے اس کا ہاتھ بار بار اپنی جیب کی طرف جاتا ہے۔ کبھی کبھی وہ میز پر رکھے ہوئے تزئینی گلدان کو تمنا بھری نگاہوں سے دیکھتا ہے کاش یہ ایش ٹرے ہوتا۔

گفتگو نہایت دوستانہ ماحول میں ہوتی ہے۔

قاری: جناب، آپ نے افسانے کی نوعیت کے بارے میں کئی باتیں ایسی کہی ہیں جن سے افسانے کے چاہنے والوں کی دل آزاری ہوئی ہے.....

نقاد: معاف کیجئے گا، آپ کا قطع کلام ہوتا ہے لیکن میں شروع ہی میں یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ کسی کی دل آزاری میرا مقصد ہرگز نہ تھا۔ میں نے تو اپنے خیال میں کچھ علمی نکات اٹھائے تھے۔ نظری تنقید کے میدان میں کچھ باتیں قائم کرنی چاہی تھیں۔ میرا خیال ہے، کہ علمی بحث سے کسی کی دل آزاری نہیں ہو سکتی، خاص کر جب نیت ہو اور بحث واقعی علمی ہو۔

قاری: ٹھیک ہے، آپ یہی سمجھتے ہوں گے۔ لیکن افسانے کے چاہنے والوں کو یہ بات بہت بری لگی کہ آپ نے افسانے کو دوسرے درجے کی صنف سخن کہا اور اس پر طرہ یہ کہ بعد میں خود آپ بھی افسانہ نگاری پر اتر آئے، یعنی آپ نے جانتے بوجھتے ہوئے ایک ایسی صنف اختیار کی جس کے تئیں آپ کے دل میں تحقیر کا جذبہ ہے۔ پھر ایسی صنف کے ساتھ آپ کیا انصاف کر سکیں گے؟...... خیر اس بحث کو ابھی یہیں چھوڑتے ہیں۔ دل آزاری تو آپ نے کی، اور ضرور کی۔ لیکن یہ درست ہے کہ آپ کی نیت صاف تھی......... ہاں ممکن ہے اس میں کچھ شرارت کا شائبہ رہا ہو، یا آپ رام لعل مرحوم کے ساتھ کچھ چھیڑ کرنا چاہتے ہوں۔

نقاد: چھیڑ ہی سہی، لیکن رام لعل مرحوم نے اور دوسرے دوستوں نے بھی میری چھیڑ کا اچھا اثر لیا اور افسانے کی نوعیت پر نئے انداز سے بحثیں شروع ہوئیں اور تیس پینتیس سال گزر جانے کے بعد بھی وہ بحثیں جاری ہیں۔

قاری: جی ہاں۔ اور ممکن ہے ان بحثوں سے کچھ فائدہ بھی ہوا ہو، لیکن یہ بات میری سمجھ میں نہیں آئی کہ اصناف کی درجہ بندی ہوئی کیوں؟ عام انسان تو یہ خیال کرتا ہے کہ ہر صنف کی اپنی اہمیت ہے، اپنی وقعت ہے۔ کسی صنف کو برتر اور کسی صنف کو کمتر قرار دینا، بلکہ درجہ بندی کی بحث ہی چھیڑنا، کوئی کارآمد بات نہیں معلوم ہوتی۔ بھلا اس سے فائدہ ہی کیا ہے؟ ہر صنف کے اپنے تقاضے ہیں، اپنی صفات ہیں اور وہ اپنی جگہ مکمل اور اطمینان بخش ہیں۔ لہٰذا کسی صنف پر فوقیت دینے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔

نقاد: اس کا ایک آسان جواب تو یہ ہے کہ اصناف ہوں گے درجے اور رتبے بھی ہوں گے، خواہ ان درجہ بندیوں سے کوئی فائدہ حاصل ہو یا نہ ہو۔ یہ جواب اپنی جگہ مکمل تو ہے لیکن مطمئن نہیں کرتا۔ لہٰذا پہلے اس بات پر غور کر لیں کہ اصناف ہیں کیا، اور ان سے فائدہ کیا ہے؟

اگر پورے ادب کو ایک نظام فرض کیجئے تو اصناف وہ تحتی نظام ہے، جن کا مجموعہ "ادب" نام کا نظام ہے۔ یا اگر پورے ادب کو ایک مجلس یا بزم فرض کیجئے تو اصناف کی حیثیت اس مجلس یا بزم کے ارکان کی ہے۔ یا اگر ادب کو ایک ملک فرض کیجئے تو اصناف کی نوعیت ان علاقوں، یا صوبوں، یا ریاستوں کی ہے جن کا مجموعہ "ادب" نام کا ایک ملک ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوا کہ جس طرح کسی نظام، یا بزم، یا ملک کے ارا کین میں بعض باتیں مشترک ہوتی ہیں اسی طرح کسی ادب کی تمام اصناف میں بعض باتیں مشترک ہوں گی۔ اور اسی اعتبار سے ہر رکن کی کچھ انفرادی صفات، کچھ انفرادی خصوصیات، کچھ انفرادی خرابیاں بھی ہوں گی۔ دوسرا مطلب یہ بھی ہوا کہ اصولی طور پر تمام ارا کین کو برابر کے حقوق حاصل ہوں گے، اور ان کے فرائض بھی یکساں ہوں گے۔ اس اصول کی روشنی میں آپ کی بات صحیح معلوم ہوتی ہے کہ تمام اصناف ادب کا درجہ اصولی طور پر یکساں ہے اور کسی کو کسی پر فوقیت دینے کی کوئی وجہ نظر آتی۔

قاری: (ہنس کر) اب آپ آئے راہ پر!

نقاد: لیکن اصولی طور پر فرائض اور حقوق کے یکساں ہونے کا مطلب یہ نہیں ہو سکتا کہ کسی نظام، یا کسی وجود کے تمام اعضا وارکان کا تفاعل بھی یکساں ہوگا۔ ملک کی تمثیل کو آگے بڑھائیں تو بات کو یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر ملک کے کسی علاقے میں کوئلہ پیدا ہوتا ہے تو ہم یہ توقع تو کر سکتے ہیں کہ اس کوئلے کا فائدہ پورے ملک کو پہنچے، اور اپنے کوئلے کے ذریعے پورے ملک کو فائدہ پہنچانے کا مناسب صلہ اس علاقے کو ملے۔ لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اگر ملک کا ایک علاقہ کوئلہ پیدا کر رہا ہے تو اس ملک کے تمام علاقوں کا فرض ہے کہ وہ بھی کوئلہ پیدا کریں۔

قاری: (کچھ بے چینی سے پہلو بدلتے ہوئے) لیکن..... لیکن اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ جس علاقے سے ملک کو فائدہ کم پہنچتا ہے اسے دوسرے علاقوں سے کمتر ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ نہیں صاحب، میں یہ ملک والی تمثیل کیسے مان لوں، نہیں، ایسا نہ ہوگا!

نقاد: چلیے، ملک نہ سہی۔ ادب کو ایک نظام تو آپ کہیں گے؟

قاری: (کچھ سوچ کر) نہیں، نظام بھی صحیح تمثیل نہیں۔ ضروری نہیں کہ کسی نظام کے تحت تمام سب برابر درجہ رکھتے ہوں۔ اور میرا عقیدہ ہے کہ ادب کے تمام اصناف یکساں اہمیت کے حامل ہیں، کسی کو کسی پر افضلیت نہیں۔

نقاد: (مسکراتا ہے) تو بات اب عقیدے پر آگئی۔ اچھا، فی الحال یہی مان کر چلتے ہیں کہ ادب کا کوئی نظام نہیں ہے، اور نہ اسے کسی ملک سے تشبیہ دے سکتے ہیں۔ لیکن پھر ادب کو کیا قرار دیا جائے؟

قاری: کیا مطلب؟ کیا قرار دیا جائے، اس کا مطلب کیا ہے؟ کچھ قرار دینے کی ضرورت ہی کیا اور کیوں ہو؟

نقاد: لیکن ادب کو کچھ نام تو دینا ہی ہوگا۔ جیسے آپ آم کو کہتے ہیں کہ ایک پھل ہے، شیر کو کہتے ہیں کہ ایک جانور ہے، ہیرے کو کہتے ہیں کہ ایک پتھر ہے، اسی طرح ادب کو آپ کیا کہیں گے وہ کیا ہے؟

قاری: (کچھ جھنجھلا کر) آپ فضول بحثیں اٹھانے میں بڑے ماہر ہیں۔ ادب کیا ہے؟ ادب..... کچھ نہیں ہے..... ایک..... چیز ہے۔ نظام اور بزم اور ملک، یہ سب الجھاوے کس لیے؟ کیا ان کے بغیر ادب کی نوعیت سمجھ میں نہیں آسکتی؟

نقاد: تھوڑا صبر سے کام لیجیے صاحب۔ یہاں الجھاوا نہیں ہے۔ ایک معمولی سی بات ہے۔ آخر جب آپ ادب کے بارے میں بات کرتے ہیں تو اسے کیا فرض کرتے ہیں؟ یعنی آپ اسے کیا فرض کرتے ہیں؟ یعنی آپ اسے وجود کے کس خانے میں رکھتے ہیں؟ آپ ہر چیز کے بارے میں ایک رائے رکھتے ہیں، یہ جانور ہے، کون سا جانور؟ شیر یا بکری یا کچھ اور۔ یہ پرندہ ہے، کون سا پرندہ؟ بلبل یا کوا یا کچھ اور۔ تو پھر اسی طرح ادب کے بارے میں بھی کوئی رائے رکھنا ضروری ہے کہ یہ کیا ہے؟ کیسے بنتا ہے، اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ وغیرہ۔

قاری: (پریشان ہو کر) جناب آپ بات میں بات پیدا کرتے ہیں، بال کی کھال نکالتے ہیں، پھر ہر کھال سے ایک نیا بال برآمد کرتے ہیں۔ آخر اس سب سے کیا فائدہ؟ ادب، ادب ہے۔ ہم سب دیکھتے ہی پہچان لیتے ہیں کہ یہ ادب ہے، یہ ادب نہیں ہے۔ ریل کا ٹکٹ ادب نہیں ہے۔ اخبار کی خبر ادب نہیں ہے۔ اقبال کی نظم ادب ہے۔ پریم چند کا افسانہ ادب ہے۔

نقاد: کسی تحریر پر مصنف کا نام نہ ہو تب بھی آپ پہچان لیں گے کہ یہ ادب ہے اور ادب ہی نہیں، افسانہ بھی ہے، بہت خوب۔ یہ پہچان آپ کو ملی کہاں سے؟ میں فی الحال مان لیتا ہوں کہ ریل کا ٹکٹ ادب نہیں ہے اور نہ اخبار کی خبر ادب ہے۔ لیکن اگر کوئی شخص اخبار کی کوئی رپورٹ خبر لے کر اس میں سے ایسی باتیں نکال دے جو خبر کے طور پر پہچانی جا سکتی ہوں، یا جن سے پتہ چل سکتا ہو کہ یہ کسی اخبار کا تراشہ ہے، پھر وہ اسے ٹائپ کر کے اس پر ایک عنوان بھی ڈال دے اور آپ سے کہے پہچانیے، یہ کیا ہے، تو آپ کیا کہیں گے؟ یہی نہ، کہ یہ تو افسانے جیسا کچھ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن کیا آپ کہہ سکیں گی کہ یہ کس درجے کا افسانہ ہے؟ اور کیا کچھ نشانیاں مٹا دینے کے نتیجے میں اخبار کی رپورٹ ادب بن جائے گی؟

قاری: نہیں، ہرگز نہیں۔ ہم فوراً پہچان لیں گے کہ یہ اخباری رپورٹ قسم کی چیز ہے۔

نقاد: لیکن کس طرح پہچانیں گی آپ؟ آپ کے ذہن میں افسانہ نامی صنف کی کچھ پہچان تو ہوگی؟

قاری: ابھی میں نے کہا نہ کہ میں خود بخود پہچان لوں گا۔

نقاد: (تھوڑا مسکرا کر) اور فلمی گیت؟ اور میرا کا بھجن؟ وہ بھی آپ خود بخود پہچان لیں گے؟ آپ کو کیوں کر معلوم ہوگا کہ فلاں بھجن محض فلمی گیت ہے اور فلاں بھجن کوئی ایسا بھجن ہے، جس کی ادبی حیثیت بھی ہے؟

قاری: (کچھ گڑبڑا کر) فلمی گیت...... فلمی گیت تو ادب نہیں ہے...... نہیں نہیں، فلمی گیت بھی ادب ہو سکتا ہے...... کیونکہ بعض فلمی گیتوں میں ادبی حسن بھی موجود ہے...... (سوچتا ہے) کیونکہ...... ہم خود بخود پہچان لیتے ہیں کہ یہاں اچھی حسن ہے۔ فلمی گیت فلمی گیت ہے اور......

نقاد: میرا کا بھجن میرا کا بھجن ہے! لیکن اگر کسی گیت کے بارے میں آپ کو پہلے سے نا معلوم ہو کہ وہ میرا کا گیت ہے یا کسی فلم کا گانا، تو کیا آپ خود بخود فیصلہ کر سکیں گے کہ یہ فلمی گیت ہے یا میرا کا بھجن؟

قاری: کیوں نہیں،، جس طرح ہم خود بخود پہچان لیتے ہیں کہ یہ جانور شیر ہے اور وہ جانور بکری ہے، اسی طرح...اسی طرح (سوچنے لگتا ہے) نہیں۔ یوں نہیں، اس کو یوں سمجھئے کہ شیر کی صفات ہمیں معلوم ہیں اور بکری کی صفات ہمیں معلوم ہیں..... (ٹھہر جاتا ہے)..... بکری کی صفات اور شیر کی صفات...... (تھوڑا خشمگیں ہو کر) مگر ان باتوں میں وقت ضائع کرنے سے کیا فائدہ؟

نقاد: ایک فائدہ تو یہی ہے کہ ہمیں اشیاء کے بارے میں جاننے اور انھیں انواع Categories میں تقسیم کرنے کا موقع ملتا ہے۔ انواع جتنی باریکی سے قائم کی جائیں گی۔ ہماری معلومات اتنی ہی زیادہ معتبر اور درست ہوں گی۔ ہم مختلف طرح کے جانور دیکھتے ہیں تو انھیں الگ الگ پہچاننے کے لیے ان کی صفات کی بنا پر ہم ان کی تجنیس کرتے ہیں: درندہ، گھاس کھانے والا، اڑنے والا اور گوشت کھانے والا، اڑنے والا اور گوشت نہ کھانے والا، رینگنے والا وغیرہ۔ پھر چونکہ یہ تجنیس بھی ناکافی ٹھہرتی ہیں، کیونکہ ہر جنس یعنی ہر Class میں ہزاروں جانور آ جاتے ہیں۔ لہٰذا ہم ان میں مزید تفریقیں کرتے ہیں۔ مثلاً درندہ جس کے ناخن پنجوں کے اندر چھپے رہتے ہیں، جیسے بلی۔ پھر ہم مزید پہچان کے لیے مزید تفریق کرتے ہیں۔ مثلاً ناخنوں کو پنجوں کے اندر چھپائے رہنے والا وہ درندہ جو جو تجارتا ہے جیسے شیر۔ اس طرح کہ ہر نوع میں مزید باریکیاں دریافت کرتے ہیں

اور ان ہی کے اعتبار سے جانوروں کو انواع یعنی categories میں رکھتے اور ان کے بارے میں بیان کرتے ہیں۔

قاری: چلیے مان لیا، جانوروں کے بارے میں تو یہ نوع بندی کارآمد ہو سکتی ہے لیکن اصناف ادب کے بارے میں ان منطق تراشیوں کی کیا ضرورت ہے؟

نقاد: ذرا بتایئے تو سہی کہ انواع کو پہچانے بغیر آپ کیونکر طے کریں گے کہ جو تحریر آپ پڑھ رہے ہیں وہ نظم ہے، نثر نہیں؟ اور اگر یہ نثر ہے تو افسانہ ہے کہ ناول ہے کہ داستان ہے؟

قاری: (جھلا کر) میں نے کہا نہ کہ ہم اپنے آپ پہچان لیتے ہیں کہ کوئی تحریر نظم ہے کہ نثر ہے، اور اگر نظم ہے تو کس قسم کی نظم ہے۔

جی بہت خوب۔ کوئی تحریر غزل ہے کہ نہیں ہے، یہ پہچاننے میں کوئی شے آپ کی معاون ہوتی ہے؟

قاری: کیوں نہیں، ہمیں معلوم ہے کہ غزل کا ہر شعر عموماً الگ الگ مضمون کا حامل ہوتا ہے۔ غزل کے مضامین عموماً عشق کی مشکلات اور معشوق کی دوری یا بے رحمی کے بارے میں ہوتے ہیں۔ غزل میں عموماً ایک مطلع ہوتا ہے اور......اور......(دوسرا جملہ کہتے کہتے اس کی آواز ڈھیلی اور پست پڑنے لگی تھی۔ اب وہ بالکل چپ ہو جاتا ہے اور اپنے جوتوں کی طرف دیکھنے لگتا ہے۔)

نقاد: کہیے، رک کیوں گئے؟ کیا آپ کہنا چاہتے ہیں کہ غزل کے بارے میں یہ سب معلومات آپ کے ذہن میں وہبی طور پر موجود تھیں؟

قاری: ن......نہیں......ایسا تو نہیں......

نقاد: یعنی ادب کے بارے میں یہ باتیں آپ نے دھیرے دھیرے کر کے سیکھیں۔ دھیرے دھیرے آپ کو معلوم ہوا کہ نثر کسے کہتے ہیں، نظم کسے کہتے ہیں۔ غزل کو نظم کا حصہ قرار دیں یا نثر کا وغیرہ۔ لہٰذا ادب کی اصناف کے بارے میں جاننا کم و بیش اسی طرح کی کارگزاری ہے جس طرح کی کارگزاری کے نتیجے میں ہم دنیا کی کسی شے کے بارے میں جانتے ہیں۔

قاری: (کچھ بھنا کر) دھیرے دھیرے سہی، معلوم تو کر لیا۔ آپ نے کس طرح معلوم کیا کہ افسانہ دوسرے درجے کی صنف ہے؟ آپ ہمیں اس بات کی آزادی کیوں نہیں دیتے کہ ہم ادب کو اپنے طور پر پڑھیں اور لطف اٹھائیں۔ یہ سب سوالات کیوں ضروری ہیں کہ غزل کیا ہے اور افسانہ کیا ہے اور ان میں سے کون برتر ہے؟

نقاد: ادب کو اپنے طور پر پڑھنا شاید ممکن نہیں ہے۔ ہم سبھی کچھ مفروضات کے تابع ہو کر ادب پڑھتے ہیں۔ مثلاً یہ بھی ایک مفروضہ ہے کہ ادب کو کوئی شخص "اپنے طور پر" پڑھ سکتا ہے۔ لیکن ایسا ممکن ہو بھی تو پہلے تو ہم ادب کو پڑھنے کے وہ طور سیکھیں جو ہمارے ادبی معاشرے میں رائج ہیں۔ اس کے بعد یہ نتیجہ نکال لیں کہ ادبی معاشرے میں جو طور ادب پڑھنے کے رائج ہیں ہم ان سے مطمئن نہیں ہیں اور ہمیں اپنے طور پر تلاش کرنا چاہیے......

قاری: آپ کی منطق تراشیاں کم نہ ہوں گی۔ لیکن آپ اتنا تو سمجھ لیتے یا ہمیں سمجھا دیتے کہ لوگ گیتوں کے گانے والے اور سننے والے ادب کرنے اور ادب سے لطف اٹھانے کے طور سیکھنے کے لیے کس یونیورسٹی میں داخل

ہوئے تھے یا داخل کیے گئے تھے؟

نقاد: کسی بھی یونیورسٹی میں نہیں، یونیورسٹی کیا، ممکن ہے وہ مکتب بھی نہ گئے ہوں۔

قاری: تو پھر........

نقاد: تو پھر کچھ نہیں۔ ادب پڑھنا سیکھنے کے لیے مکتب یا مدرسہ یا کالج یا یونیورسٹی شاید بہت اچھی جگہیں نہیں۔ ضروری تو ہرگز نہیں۔ آپ کا معاشرہ، خاص کر ادبی معاشرہ، سب سے سچا معلم ادب ہے۔

قاری: (زچ ہوکر) یہ بات ماننے کی نہیں ہے۔ لیکن چلیے مان لیا بات تو آگے بڑھنے۔ آپ کہہ رہے تھے کہ جس طرح تمام اشیا کو ہم پہلے جنس (class)، پھر انواع (categories) اور پھر نسلوں (species) میں تقسیم کرتے ہیں، اسی طرح ہم ادب کو بھی پہلے نثر و نظم میں، اور پھر نثر و نظم کی مختلف اصناف (genres) میں تقسیم کرتے ہیں، اور ادبی معاشرہ یہ تقسیمیں طے کرتا ہے۔ یعنی ادبی معاشرہ طے کرتا ہے کہ کون سی اصناف ہمارے یہاں ہوں گی اور ان اصناف کی صفات کیا ہوں گی۔

نقاد: خوب۔ اب جب ہم نے معلوم کیا کہ ادب کئی اصناف کا مجموعہ ہوتا ہے تو ہمیں دو باتیں اور معلوم ہو گئیں۔ ایک تو یہ کہ تمام اصناف ادب میں وہ شے مشترک ہوگی جسے ہم عمومی طور پر "ادبیت" یا "ادب پن" کہہ سکتے ہیں اور دوسری بات یہ ہے کہ ہر صنف ادب آپس میں مشابہت رکھتے ہوئے بھی ایک دوسری سے مختلف بھی ہوگی، کم از کم اتنی مختلف کہ ہمیں ایک صنف پر دوسری صنف کا دھوکا عموماً نہ ہو۔

ظاہر ہے فن پاروں کو اصناف میں تقسیم کرنے اور مختلف متون کی اصناف متعین کرنے کا ایک بڑا فائدہ اس بات میں ہے کہ کسی فن پارے یا متن کی صنف کا تعین ہمیں اس فن پارے، یا اس متن کی نوعیت کو سمجھنے اور اس کی تعبیر کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ یعنی کسی فن پارے یا متن کے ساتھ ہمارا معاملہ اس بات پر منحصر ہوتا ہے کہ ہم اسے کس صنف میں رکھتے ہیں۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک تو یہ ہے کہ جب ہم کسی متن کو مثلاً غزل کی صنف میں سمجھ کر پڑھتے ہیں ہم اس متن سے ان صفات اور محاسن کا تقاضا نہیں کرتے جن کا تقاضا ہم مثلاً قصیدے سے کرتے ہیں۔ غزل کی خوبیاں قصیدے کا عیب ہو سکتی ہیں اور قصیدے کی خوبیاں غزل کا عیب ہو سکتی ہیں۔

دوسری بات یہ کہ اصناف ہوں گی تو ان کی نوعیت کے بارے میں کلام تو لازمی ہی ہوگا۔ لیکن اس سے بڑھ کر یہ کلام بھی درمیان آئے گا کہ کس صنف میں کیا ممکن ہے، یعنی کسی صنف کے حدود کیا ہیں؟ اور ظاہر ہے جب حدود و ممکنات کی بات آئے گی تو ہر صنف کو کسی درجے یا مقام پر رکھنے کا بھی سوال اٹھے گا۔ یعنی کوئی نہ کوئی یہ پوچھ ہی دے گا کہ کون سی صنف یا اصناف دوسرے اصناف سے برتر ہیں اور کیوں؟

قاری: چلیے مان لیا کہ اصناف کا تصور اور اصناف کی تقسیم اور پہچان ضروری ہے۔ لیکن معاف کیجیے گا، یہ بحث تو بالکل فضول معلوم ہوتی ہے کہ کون سی صنف برتر ہے اور وہ کس سے برتر ہے۔

نقاد: بے شک، عام قاری کے لیے یہ بحث بالکل بے معنی ہے کہ کون سی صنف برتر ہے اور کون سی کمتر۔ لیکن اصناف کی درجہ بندی کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ سب سے پہلے ارسطو نے کہا کہ المیہ شریف ترین صنف ہے۔ اس کے بعد رزمیہ، پھر اس کے بعد طربیہ۔ اس کی تو اصطلاحیں Tragedy اور

Epic اور Comedy تھیں، لیکن ہم انھیں المیہ، رزمیہ اور طربیہ کہتے ہیں۔

قاری: چلیے ارسطو نے کہا ہوگا۔ ہم بھلا کیا ہر بات ارسطو کی مانتے ہیں؟

نقاد: نہیں۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ارسطو اپنے متعدد پیرو چھوڑ گیا۔ پیرو اس معنی میں کہ اس کے بعد بھی بہت سے نقادوں نے اصناف کی درجہ بندی پر گفتگو کی ہے۔ عرب والے تو قصیدے کو اتنا اہم قرار دیتے تھے کہ کم و بیش ہر بحث میں صرف قصیدہ گو کو خطاب کرتے تھے۔ عام شاعری کی بھی گفتگو ہو تو کہتے تھے قصیدہ گو کو یہ کرنا چاہیے، وہ کرنا چاہیے......... گویا باقی سب گھاس کھودتے ہوں۔ فارسی میں دسویں صدی کے امیر عنصر المعالی نے لکھا ہے کہ شاعری حاکم ہے اور نثر محکوم۔ اس کے کچھ بعد شمس قیس رازی بھی بار بار قصیدہ گو کو مخاطب کرتا ہے...... یعنی عرب اور ایرانی نقاد اور مفکر شاعری اور شاعری میں قصیدے کو اولین رتبہ دیتے تھے۔

قاری: یہ سب پرانے اور ازکار رفتہ ہو چکے ہیں۔ ان کی بات سننا فضول ہے۔

نقاد: مغرب کو واپس آئیں تو شیلی ہمیں بتاتا ہے کہ شعر کی اہمیت اس درجہ ہے کہ شعرا دنیائے انسانی کے قانون ساز ہیں، اگرچہ لوگ اسے کھلے بندوں تسلیم نہیں کرتے۔ اس کا مشہور قول ہے:

Poets are unacknowledged legislators of the world.

اس نے یہ بات اپنے اس مضمون میں کہی تھی جسے رومانی شاعری کا ایک منشور کہا جاتا ہے۔ رومانیوں سے آگے ہیگل ہے، نطشہ ہے، یہ دونوں حضرات المیہ کو اعلیٰ ترین صنف سخن سمجھتے ہیں۔ نطشہ نے پوری تہذیب انسانی کی ذہنی افتاد کے دو منطقے قرار دیے تھے۔ ایک کو وہ اپولو سے منسوب کر کے Apoline کہتا ہے۔ اپولو کے مزاج میں تعقل، تفکر، روشن فکری اور اقتدار ہے۔ دوسرے کو وہ Dianysian کہتا ہے، یعنی شراب کے دیوتا ڈائیونیسس جیسا مزاج۔ ڈائیونیسس کے مزاج میں عیش و عشرت، جذبات پرستی، کھیل کود کا جوش و خروش ہے۔ نطشہ کہتا ہے کہ المیہ کا مزاج اپولو صفت اور طربیہ کا مزاج ڈائیونیسس صفت۔ ہندوستان کو دیکھیے تو یہاں پہلی تنقیدی کتاب "ناٹیہ شاستر" ہے۔ یعنی ہمارے یہاں شاعری یا کسی اور صنف کے بجائے ڈرامے کو اولین مقام کا حامل قرار دیا گیا ہے اور ہندوستان میں تنقیدی کارگزاری وہاں سے شروع ہوئی۔

قاری: (ایسا لگتا ہے کہ قاری ان بڑے بڑے ناموں سے ذرا بھی متاثر نہیں ہے، اس کے بشرے سے اکتاہٹ عیاں ہے)۔ جناب، یہ کیوں ضروری ہے کہ ہم ان لوگوں کی تقلید کریں؟

نقاد: نہیں، میں تقلید کی بات نہیں کہتا۔ میں تو آپ کو صرف یہ بتا رہا ہوں کہ اصناف سخن درجہ بندی سے کوششیں بہت پہلے سے ہو رہی ہیں۔ یہ کوئی میری ایجاد نہیں ہے۔ بلکہ اب تو مجھے لگتا ہے کہ اس سلسلے میں جو باتیں میں نے کہی تھیں وہ کسی مغربی نقاد کی زبانی پہنچتیں تو لوگ چوں بھی نہ کرتے۔

قاری: صاحب وہ زمانہ گزر گیا جب لوگ مغربی نقادوں کی دھونس کھا جاتے تھے۔ اب ہم آزاد ہیں۔ ہم اپنے فیصلے خود کریں گے۔

نقاد: بہت عمدہ بات کہی آپ نے۔ اگر ہم لوگ ایسے استدلال قائم کر سکیں جن کی رو سے اصناف سخن کی درجہ بندی غیر ضروری ٹھہرے تو میں بڑے شوق سے انھیں قبول کروں گا اور اگر ایسے استدلال قائم ہو سکیں جن کی رو سے

افسانے کا درجہ بہت بلند ٹھہرے تو میں انھیں قبول کرلوں گا۔ ادب کا معاملہ صحیح معنی میں جمہوری معاملہ ہے۔ یہاں وہی صحیح مانا جاتا ہے جسے لوگ صحیح مان لیں۔

قاری: تو پھر فیصلہ بھی رہا کہ ہمارے ادبی معاشرہ افسانے کو اعلیٰ درجے کی صنف مانتا ہے۔ لہٰذا افسانہ اعلیٰ درجے کی صنف ہے۔ لیکن آپ شاید استدلال کے بغیر یہ بات قبول نہ کریں، کیونکہ آپ نقاد ہیں (ہنستی ہے) اور نقاد کی حیثیت میں آپ ادبی معاشرے کے فرد نہیں ہیں۔

نقاد: نہیں ایسا نہ کہیے۔ میں قاری بھی ہوں آپ سب میرے بھائی ہیں۔

قاری: لیجیے اور سنیے۔ اب تک تو نقاد خود کو ادب کا چودھری کہتے تھے، ایک ہی بحث میں سیدھے ہو گئے۔

نقاد: اس میں یا شک۔ قاری نے خود اپنے اختیار ات نقاد کو سونپ دیے ورنہ......

قاری: .....ورنہ میر و غالب کے زمانے میں نقاد کہاں تھے؟ سارا کام ٹھیک ٹھاک چل رہا تھا۔

نقاد: اصل میں کئی طرح کی گڑبڑ ہوئی ایک تو یہی کہ ۱۸۵۷ کے بعد ادیب اور معاشرے کے درمیان انقطاع پیدا ہوا اور تب سے یہ انقطاع قائم ہے، بلکہ بعض لوگ تو کہیں گے کہ بڑھتا جارہا ہے۔ اس خلا کو بھرنے کے لیے نقاد سامنے آئے۔ آپ حالی، آزاد، امداد امام اثر کی تحریریں پڑھو، اس طرح کا ادب لکھنے۔ اپنے خیال میں وہ معاشرے اور ادیب کے درمیان رشتے اور روابط بنا رہے تھے۔ پھر نقادوں کی رعونت بڑھی اور بڑھتی ہی چلی گئی اور جب ہمیں آزادی ملی اور جمہوریت آئی تو قاری نے خود کو حاوی کرنا چاہا۔

قاری: اے توبہ کیجیے صاحب، ہم میں یہ مجال کہاں!

نقاد: اس کی ایک شکل تو یہی ہے کہ افسانے کے بارے میں کسی نقاد نے کوئی ایسی بات کہہ دی جو قاری کو جذباتی طور پر ناپسند تھی تو اس نے نقاد کے دلائل کو منطقی طور پر رد کرنے کے بجائے احتجاج شروع کردیا۔

قاری: لیکن اب تو تصفیہ ہو گیا۔ ادبی معاشرہ جو کہے وہی درست ہے!

نقاد: خوب، مجھے سر تسلیم خم کرتے ہی بنے گی۔

قاری: (مسکرا کر) آپ تسلیم نہ کریں گے تو جائیں گے کہاں۔ استجاب قاری (Reader response) کا نظریہ تو متن ہی کا وجود نہیں تسلیم کرتا، نقاد تو نقاد ہے۔ وہ صرف قاری کو جانتا ہے۔

نقاد: جناب قاری تو میں بھی ہوں۔ آیئے اسی بات پر توڑ کر لیں: قاری بھی نقاد ہے اور نقاد بھی قاری ہے۔

قاری: (تینوں ایک آواز ہو کر) بڑے موذی کو مارا نا قد بے چارہ کو مارا!!

نقاد: (قہقہہ) بہت درست۔ نہنگ واژدہا شیر نر مارا تو کیا مارا!!

☆☆☆

شاعری اور افسانہ

وارث علوی

محمود ہاشمی اپنے مضمون "تخلیقی افسانہ کا فن" میں لکھتے ہیں:

"ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری اور موسیقی کا۔ لیکن یہ افسانہ بیچارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کے چکر میں پڑا ہوا ہے۔"

وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

"ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں ان میں رمز و کنایہ، سمبل یا امیج وغیرہ کو زیادہ دخل ہے۔"

محمود ہاشمی پریم چند سے لے کر منٹو اور کرشن چندر تک کے تمام افسانوں کو غیر تخلیقی کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک تخلیقی افسانہ اردو میں قرۃ العین حیدر سے شروع ہوتا ہے اور جو دوسرے لوگوں کے نام ان میں شامل کیے جا سکتے ہیں وہ ہیں سریندر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج مینرا اور دراج۔ ان فن کاروں کے سوا محمود ہاشمی کے الفاظ میں "تمام اردو افسانہ (جسے کم از کم دوم یا سوم درجہ کی ہی تخلیق ہونا چاہیے تھا) فن اور تخلیق کے دائرے میں نہیں آتا۔ لہٰذا میں باستثنائے چند تمام اردو افسانے کی غیر ادبی اور غیر تخلیقی حیثیت کا ماتم کرتا ہوں۔"

وکٹورین عہد کے جمال پرست ولیم پیٹر نے کہا تھا کہ موسیقی تمام فنون میں اعلیٰ ترین فن ہے اور شاعری موسیقی کے مقام کو پہنچنے کی آرزومند ہوتی ہے۔ کیا واقعی شاعری کا کمال یہ ہے کہ وہ سنگیت بن جائے؟ لفظ صوت اور صوت سُر بن جائے؟ کیا شاعری اتنی ہی تجریدی بننا چاہتی ہے جتنی کہ موسیقی؟ پھر شاعری میں امیجری کے ٹھوس اور تخصیص کے کیا معنی ہیں۔ لیکن چلیے میں یہ بات بھی تسلیم کر لیتا ہوں کہ شاعری جتنی کم تجریدی ہوگی موسیقی سے اتنی ہی کم تر ہوگی، یعنی موسیقی کی اعلیٰ سطح پر پہنچنے کے لیے شاعری کو اپنے کھردرے مواد کو کم سے کم کرنا پڑے گا۔ یہ وہ مواد ہے جو بیانیہ ماجرائی، ڈرامائی، رزمیہ اور مفکرانہ شاعری میں زیادہ سے زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن بعض جدید نقادوں کا تو یہ کہنا ہے کہ شاعری کو جو چیز موسیقی سے افضل تر فن بناتی ہے وہ اس کا دانشورانہ مظروف INTELLECTUAL CONTENT ہے۔ شاعری خیالات کو انگیز کرتی ہے اور فکر کو حرکت میں لاتی ہے۔ لطیف ترین غنائی شاعری بھی اس دانشورانہ مظروف سے محروم نہیں ہوتی اور شاعری کی دوسری قسمیں مثلاً بیانیہ یا ڈرامائی یا ماجرائی تو خاصا کھردرا مواد لیے ہوتی ہیں۔ رزمیہ میں یہ مواد سب سے زیادہ پھیلا ہوا ہوتا ہے کیوں کہ رزمیہ کا کینوس بہت بڑا ہوتا ہے۔ اسی لیے مصوری اور موسیقی کے برابر شاعری کو پہنچانے کے لیے طویل نظموں تک کو شاعری کے دائرے سے خارج کرنا پڑا۔ گویا ایسی نظم ہی شاعری قرار پائی جو مختصر ہو، غنائی ہو، اکہری

ہو اور حیاتی ہو۔ شعر کو سنگیت یا شعر کو شعر محض بنانے کی یہ تمام کوششیں کتنی کامیاب اور ناکام ہوئیں اس کی بحث کا یہ موقع نہیں لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ شاعری کی کل کائنات ایسی لطیف ترین اور نازک ترین غنائی نظمیں نہیں ہیں۔ ایسی نظموں کو ہم بھی تو نغمہ ہی کہتے ہیں، کہتے ہیں گیت سنگیت بن گیا۔ نظم کیا ہے نگار خانہ ہے، لیکن رہتی ہیں وہ نظمیں ہی کیوں کہ ان کا میڈیم الفاظ ہیں، آواز اور رنگ نہیں، اور کوئی بھی آرٹ اپنے میڈیم سے ماورا نہیں جا سکتا گو وہ اس کا ارتفاع کر سکتا ہے۔ اور الفاظ ہیں تو ان کے حسی، جذباتی، فکری اور معنوی حوالہ جات بھی ہوں گے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو ایک غنائی نظم اور ایک ڈرامائی یا ماجرائی نظم میں فرق آرٹ کا نہیں بلکہ ڈسکورس کی نوعیت کا ہوگا۔ ڈسکورس ہونے کے ناتے ہر نظم آرٹ ہے چاہے وہ غنائیہ ہونے کے سبب موسیقی کے قریب ہو، مجسمہ ہونے کے سبب مصوری کے قریب ہو، ڈرامائی ہونے کے سبب ڈرامے کے قریب ہو، اسی لیے شاعری کو موسیقی اور مصوری سے الگ کر کے ادب میں شامل کرتے ہیں کیوں کہ وہ لفظی فن ہے۔ ہم ادب کو فوک آرٹ سے بھی الگ کرتے ہیں کیوں کہ ادب فوک آرٹ کی مانند زبانی نہیں بلکہ تحریری فن ہے، ظاہر ہے کہ تحریر بھی اتنی ہی بڑی ایجاد ہے جتنی کہ زبان، الفاظ تحریر میں آنے کے بعد زبردست انقلاب سے گزرتے ہیں۔ لٹریچر یا ادب اس طرح وہ لفظی بیان ہے جو تحریری ہو، تحریر بار بار نظروں سے گزرتی ہے اور اسی لیے لٹریچر مسلسل ذوقِ سلیم اور تنقید کی کسوٹی پر پرکھے جانے کے بعد ہمارے ادبی حافظہ، حواس اور شخصیت کا جزو بنتا ہے۔ بہت سے ڈرامے ہوتے ہیں جو اسٹیج پر اچھے لگتے ہیں، کتاب میں اچھے نہیں لگتے ہم ان کے متعلق کہتے ہیں اچھا تھیٹر ہے، لیکن اچھا ڈراما نہیں۔ ڈراما وہی اچھا ہوتا ہے جو تحریر میں اچھا معلوم ہو۔ فلمی گیت ہم گنگناتے ہیں بہت پسند کرتے ہیں لیکن بطور لٹریچر کے ہم ان کے متعلق کوئی رائے نہیں دے سکتے کیوں کہ بطور لٹریچر کے، بطور ادبی گیتوں کے وہ ہماری نظروں کے سامنے سے نہیں گزرے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو لٹریچر میں شاعری کے پہلو بہ پہلو ڈراما بھی آتا ہے داستان اور رومان بھی، ناول اور افسانہ بھی۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد مغرب جس عظیم انقلاب سے گزرا اس کی ایک علامت تو نثر کا حیران کن ارتقا ہے۔ کالج اور یونیورسٹیاں، سائنس اور فلسفہ عقلی اور انسانی علوم، طباعت، لائبریریاں اور صحافت، تھیٹر، ناول، افسانے اور مضامین، گویا زندگی کے ہر شعبہ میں نثر کا سیلاب آیا ہوا تھا۔ ہمارے یہاں بھی نثر کا صحیح معنی میں آغاز سر سید کی تحریک ہی سے ہوتا ہے۔ سر سید سے قبل تاریخ ادب صرف شعرا کے تذکروں تک محدود تھی جنھیں اب سوائے محققوں کے کوئی نہیں پڑھتا، ان میں البتہ آبِ حیات کا مقام استثنائی ہے کیوں کہ اپنی تخلیقی اور تخیلی نثر اور مرقع ساز انہ واقعہ نگاری کے سبب آزاد کے نام کا جام شراب پیتے ہوئے کوئی شوخ طبع نثار اسے اُردو ناول کا نقش اول کہہ سکتا ہے۔ جسے اُردو کا دورِ نشاۃ الثانیہ کہا جاتا ہے وہ نثر کی کہما گہمی کا دور ہے۔ سر سید تحریک نے ایک نیا تعلیم یافتہ مڈل کلاس طبقہ پیدا کیا، جس کے ذہنی تقاضے صرف شاعری تک محدود نہیں تھے، چنانچہ مضامین، انشائیے، تاریخ، سوانح، تنقید کے ساتھ ساتھ ناول اور افسانہ کا بھی عروج ہوا۔ غور طلب بات یہ ہے کہ ہمارے ملک کا یہ نیا مڈل کلاس طبقہ دم توڑتے ہوئے جاگیردارانہ اور اشرافیہ طبقہ کے مقابلہ میں زیادہ باشعور، تعلیم یافتہ اور دانش مند تھا۔ وہ حالی اور شبلی کی تنقید، سوانح نگاری اور تاریخ کے پہلو بہ پہلو نذیر احمد، مرزا رسوا اور پریم چند کے ناول اور افسانے بھی پڑھتا گو شروع میں ہمارے ناول اور افسانہ نیم تعلیم یافتہ پست مذاق لوگوں کی تفریح کا ذریعہ تھا کیونکہ متوسط طبقہ ہنوز پیدا

نہیں ہوا تھا۔ تعلیم کے عام ہوتے ہی عام طبقہ کی ضرورتوں کے لیے عامیانہ اور مقبول عام ادب بھی پیدا ہونے لگا۔ اس سے ناول اور افسانہ پستی میں تو نہیں گرے لیکن ادبی ناول اور افسانہ کے متوازی مقبول عام ناول بھی چلنے لگے بلکہ اتنے زیادہ چلنے لگے کہ ادبی ناول اور افسانہ پھر ایک زیادہ باشعور طبقہ تک محدود ہو گیا۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد جدیدیت کی تحریک کے ساتھ ہمارے یہاں تعلیمی نظام کا زوال بھی ہوا اور طالب علموں کا نیا طبقہ نہ صرف عالمی ادب سے بے بہرہ ہوتا گیا بلکہ اپنی زبان کے کلاسیکی ادب سے بھی اس کی علیک سلیک کا ہے کا ہے سراسر رہ گئی ایسی صورت میں تجرباتی اور علامتی افسانہ کا خود افسانہ نگار اور قاری کے لیے فیشن پرستی بن جانا قرینِ قیاس ہے کہ دونوں کا ذہن ادبی روایات کی تربیت سے محروم رہا ہے۔ ناول، افسانہ اور نظم تینوں کی دگرگوں حالت اور غزل کی مقبولیت اجتہاد کی علامت ہے یا انحطاط کی ____ ؟

تخن گستری کی معذرت کے ساتھ کہنے کا مطلب یہ کہ اب انسان کی تہذیبی زندگی پر شاعری کی وہ مطلق العنان حکمرانی نہیں رہی جو پہلے تھی۔ ان بیانیہ شعری اصناف کو جنھیں شاعری سنبھال نہیں سکتی تھی نثر نے اپنا لیا اور اس طرح وہ داستان، ناول اور افسانہ کے روپ میں اپنے تخلیقی فارم پروان چڑھائے۔ ناول اور افسانہ کے فارم ایسے تھے کہ انھیں تاریخ، سوانح، خودنوشت یادداشتوں اور خطوط کے ہیولے سے نکل کر اپنی الگ فن کارانہ شناخت قائم کرتے کرتے ایک کافی عرصہ لگ گیا۔ ابھی بھی ناول کے فارم کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ دھندلا دھندلا AMORPHOLS ہے، لیکن یہ اس کا نقص نہیں اس کی طاقت ہے۔ اسی سبب سے ہر ناول اہم یا کم یعنی نیا اور نادر ہے اور کسی دوسرے ناول سے مماثل نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کلاسیکی شاعری کا نظم و ضبط مذاقِ تخن کی تربیت کا ضامن ہوتا ہے، اور ایک ہوش مند لیکن کلاسیکیت کے زوال اور جدیدیت کے آغاز کے ساتھ شعر و ادب کی پرکھ کے پیمانے بھی بدل گئے۔ نظم آزاد کے بعد عروض کی وہ اہمیت نہیں رہی جو پہلے تھی اور جدید شاعری کے اظہار کے نئے اسالیب، ڈکشن، شعریت، اوضیت نے صحت زبان کے ہمارے سکہ بند تصورات کو از کار رفتہ کر دیا ہے۔ اشرافیہ مذاقِ تخن الفاظ و محاورات اور تراکیب و قوانی کی فقیہانہ موشگافیوں میں اتنا قید تھا اور غزل کی روایت کا اس قدر پروردہ کہ نثر تو کیا خود نظمیہ شاعری کے اظہار و اسالیب اس کی کسوٹی پر پرکھے نہیں جا سکتے تھے۔ ظاہر ہے ناول اور افسانہ کا قاری اشرافیہ کے مقابلے میں زیادہ جمہوری ذہن رکھتا تھا۔ ناول اور افسانہ کی تحسین بھی زبان اور بیان کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں تھی بلکہ اکثر اوقات تو زبان اور بیان اس کے مسائل سلجھاتے کم اور الجھاتے زیادہ تھے کہ نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم، ل احمد اور خواجہ محمد شفیع اپنی شاعرانہ یا با محاورہ یا ٹکسالی اردو کے باوصف قاری کو تشنہ چھوڑتے تھے۔ کیوں کہ ان کا افسانہ افسانہ نگاری کے دوسرے لوازمات یعنی کردار نگاری، واقعہ نگاری، منظر نگاری، نفسیاتی دروں بینی وغیرہ پورا کرنے سے قاصر تھا۔ گویا جدید قاری کا ذہن نثر کا پروردہ ہونے کے سبب ذوقِ ادب کے لیے صحتِ زبان سے زیادہ بے شمار فنی، نفسیاتی، فلسفیانہ، اخلاقی اور معاشرتی پہلوؤں کو بھی اپنے ذہن میں جگہ دیتا تھا۔ جدید افسانہ کی تنقید کا محض لسانیاتی یا ساختیاتی بن جانے کا مطلب ہے ماہریت کا اشرافیہ طبقہ پیدا کرنا جو جدید ادب کے جمہوری عمل کے سراسر منافی ہے۔ کوئی بھی ایک تنقیدی طریقہ کار اس بات کا دعویدار نہیں ہو سکتا کہ تنقید کی اصل کسوٹی اسی کے قبضہ میں ہے۔

ایک طرف محمود ہاشمی ہیں جن کا کہنا یہ ہے کہ اگر افسانہ میں شاعری کے خواص پیدا ہو جائیں تو افسانہ آرٹ بن جاتا ہے اس کی مثال وہ قرۃ العین حیدر سے دیتے ہیں اور ان کے ایک نہایت کمزور افسانے ٹیکلس لینڈ پر اسی نوع کی مینا کاری کرتے ہیں جیسے کہ وہ صلاح الدین پرویز کے ناولوں پر کرتے آئے ہیں۔ فاروقی جو کس حید رکے آرٹ کے بہت قائل نہیں بات ذرا مختلف ڈھنگ سے کہتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ نثر شاعری کے خواص پیدا کر ہی نہیں سکتی۔ افسانہ کو شاعری بننے کی کوشش کرنی ہی نہیں چاہیے۔ یہاں تک تو بات مناسب تھی لیکن یہ بات ایک نا مناسب قضیہ کو ثابت کرنے کے لیے لکھی گئی تھی اور وہ یہ تھا کہ افسانہ کو اپنا کم تر تخلیقی مقام قبول کر لینا چاہیے، دونوں احباب اس حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کر پاتے کہ دور جدید میں شاعری کا دائرہ محدود ہو گیا ہے اور وہ انسان کے اُن متنوع اور رنگا رنگ تجربات کا احاطہ نہیں کر پاتی جن کا عکس ہمیں فکشن کی دنیا میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ پچھلے ڈھائی سو سال سے مغربی ادب پر ناول کی حکمرانی رہی ہے۔ دور جدید میں موسیقی کی روح اس قدر بدل گئی ہے کہ اس میں سے نغمگی کا عنصر بدستور کم ہوتا گیا ہے تو پھر شاعری کا تو کہنا ہی کیا جو ایک لفظی گفتگو ہے۔ مخالف غنائیت رجحان دراصل اس میلان کو شدید تر کرنے ہی کی کوشش ہے جو شاعری کے آہنگ کی کیف آفرینی یا جوس کو "شاعری بطور ساحری" یا "لفظ بطور منتر" کے عہد یعنی PRIMATIVISM کا ورثہ سمجھتا ہے اور گفتگو کو گیت سے دور رکھنا چاہتا ہے کہ جدید پر آشوب دور میں فریاد کی کوئی لے نہیں رہی چنانچہ دنیا بھر کی شاعری میں بڑے شہروں کی زندگی کی ترجمانی کے لیے آہنگ، لب ولہجہ، ڈکشن اور اظہار کو زیادہ سے زیادہ نثر ی اظہار کے قریب لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن شاعری کو نثریت سے بچانے کے لیے ایک نیا آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ بادلیئر اور ایلیٹ کا ایک بڑا کارنامہ یہی ہے کہ ایک نے پیرس اور دوسرے نے لندن جیسے جدید صنعتی شہروں کے شب و روز کے تجربات کے بیان کے لیے ایک ایسا اسلوب اور آہنگ ایجاد کیا جس نے صنعتی تمدن میں ایک نئی قسم کی غنائی شاعری کے امکانات پیدا کیے۔

ناول کا خام مواد جو زندگی اور فرد کی داخلی اور خارجی دنیا سے مراد ہے اس قدر پھیلا ہوا، گڈمڈ، منتشر، بد صورت، بد ہیئت، بے ہنگم، مزاحی اور تخلیقی فن کے مقصد کے لیے ناکارہ ہے کہ ناول نگاری انتخاب، تلخیص، اجمال، مرقع سازی، اشاریت، رمز و کنایہ اور اظہار بیان کے تخلیقی پیرایوں سے کام نہ لے تو مواد فارم کو پاش پاش کر دے۔ ناول اور افسانہ وہ فریم ہے جس کے اندر ہم زندگی کی تصویر کو زیادہ معنی خیز، بصیرت افروز اور نشاط انگیز طریقہ سے دیکھ سکتے ہیں۔ اس فریم کو بنانے میں کتنا آرٹ صرف ہوا ہے اس کا ہمیں احساس بھی نہیں ہوتا کیوں کہ ہماری نظریں ہمیشہ تصویر پر مرکوز رہتی ہیں۔ ناول کا آرٹ زندگی کو فطرت سے الگ کرتا ہے اور اس خوف سے کہ کہیں زندگی آرٹ کا جزو بن کر آرٹی فیشل نہ بن جائے، اسے آرٹ سے الگ کر کے پھر فطرت کا جزو بناتا ہے۔ اسی لیے ایک اچھے ناول اور افسانے میں فن کارانہ تعمیر زندگی کی فطری نشو و نما کی حریف نہیں، حلیف ہوتی ہے۔ ناول میں زندگی جنگل کی طرح پھیلتی ہے اور ناول کا فن اس پھیلاؤ کو روکتا نہیں، صرف کتر بیونت کے ذریعہ قابو میں رکھتا ہے، محض اسلوب اور آرٹ کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا، گو کارگر اسلوب اور دیدہ ور فن کارانہ سوجھ بوجھ کے بغیر کوئی ناول لکھا بھی نہیں جا سکتا۔ ناول کا آرٹ دریا آشام ہے۔ یاجوج ماجوج کی طرح ناول نگار زندگی کے اتھاہ

پانیوں کو پی جاتا ہے۔ یہی قلزم آشامی اس کے تخیل کو سیراب اور شاداب رکھتی ہے۔ اس کے برعکس شاعر کے لیے کسی ایک خیال کسی ایک ازم، اظہار کے کسی ایک رسمیہ انداز کا اسیر ہو کر بھی اچھی شاعری کیے جانا اتنا مشکل نہیں۔ شاعری میں طرز بیان ایک ہی موضوع کو نئے انداز سے پیش کر سکتا ہے افسانہ اور ناول میں طرز بیان کی اسی لیے اتنی اہمیت نہیں کہ ہر افسانہ اپنی داخلی اور خارجی ساخت میں، محراب وطاق اور در و دیوار کی بناوٹ میں، اپنے فن تعمیر میں دوسرے افسانے سے مختلف ہوتا ہے۔

افسانہ کا حقیقت پسند بیانیہ بھی۔ تخلیقی اظہار کے ان پیرایوں کا استعمال کرتا رہا ہے جو مثلاً تشبیہ وا ستعارہ، رمز و کنایہ اور امیج اور سمبل کی صورت شاعری کے پجاری نقادوں کے بقول شاعری کی دسترس میں رہے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مثلاً افسانہ میں موسم کا بیان، موسم کی اخباری رپورٹ بنتا۔ گھر کا بیان کارپوریشن کے سروے آفیسر کی رپورٹ، ریشمی ملبوس کا بیان، بزاز کی لن ترانی اور بدن کی گولائیوں اور خطوط کی ذکر ...... کا سبق۔ زبان کی اس کاروباری اور اصطلاحاتی یعنی غیر تخیلی سطح سے بلند ہونے کے لیے ہی افسانوی بیانیہ تخیل کے پر لگا کر اڑتا ہے اور یہ پر وبال عبارت ہیں استعارہ اور تشبیہ، علامت اور امیج سے، اور یہ عناصر جنہیں شاعری کی بلا شرکت غیر ملکت قرار دیا جاتا ہے۔ دراصل اظہار کے وہ ذرائع ہیں، جن کے وسیلے سے تخلیقی تخیل نظم اور نثر میں اپنے عالم خیال کو عالم تمثال میں بدلتا ہے۔ استعارہ اور تشبیہ تو تخلیقی تخیل کی وہ صفات ہیں جو اس کی ذات سے الگ نہیں۔ خیال فن کار کے ذہن میں استعارے ہی کے پیکر میں جلوہ افروز ہوتا ہے۔ زبان کے بغیر خیال کا وجود ممکن نہیں۔ تحت لسانی سطح پر خیالات گھل دا ہے یا دھندلے احساسات ہوتے ہیں تو اگر خیال اور زبان کا رشتہ روح و جسم کا رشتہ ہے تو ذرا دیکھیے کہ خود زبان کی ساخت ہی اپنی اصل اور اپنی فطرت میں استعاراتی اور علامتی ہے۔ لفظ شے کی علامت ہی ہے۔ میں جب گھوڑا کہتا ہوں تو میرے منہ سے لفظ ہی نکلتا ہے، گھوڑا دوڑتا ہوا باہر نہیں آتا۔ ذہن میں تو پوری کائنات بسی ہوئی ہے۔ ان الفاظ کے ذریعے جو اشیا کا اسم ہیں، ان بندشوں کے ذریعہ جو خارجی اور داخلی فینومینا کا امیج ہیں۔ دماوند اور تفتان اور ہمالہ سب ذہن کے منظر نامہ میں ویسے ہی موجود ہیں جیسے خارجی دنیا میں۔ یہ میرا اندرونی جغرافیہ اتنا ہی حقیقی ہے جتنا قاری حقائق۔ اور یہ سب کچھ زبان کا کرشمہ ہے اور زبان ہی شاعر اور افسانہ نگار کا میڈیم ہے۔ تخلیقی تخیل زبان کی کرشمہ سازیوں کو اعجاز میں بدلتا ہے اور تخلیقی تخیل افسانہ نگار کے پاس بھی اتنا ہی ہوتا ہے جتنا شاعر کے پاس۔ حماسہ خواں اور داستان سرا دونوں کے منہ سے الفاظ ہی نکلتے ہیں لیکن سامعین تو ایک انوکھی، انجانی، عجیب و غریب خوبصورت دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ صفحہ قرطاس پر تو سیاہ الفاظ ہی بکھرے ہوتے ہیں جن پر آنکھیں پھرتی رہتی ہیں لیکن ذہن تو کبھی گاؤں کے گلیاروں میں گھومتا ہے کبھی محل سراؤں اور گھروندوں میں حقیقت کو آرٹ میں منتقل کرنے، ایک تخیلی کائنات کو تخلیق کرنے، ذوق کو ایک تجربہ میں شریک کرنے، پانچوں حواس کو انگیز کرنے، جذبات میں لرزشیں پیدا کرنے، مختصر یہ کہ جمالیاتی عمل کے ذریعہ قاری کے ذہن کو مسرت و بصیرت کے خزانوں سے مالا مال کرنے کے لیے شاعر افسانہ نگار اور ڈراما نگار تینوں تخلیقی تخیل ہی کا استعمال کرتے ہیں۔ چوں کہ تینوں کا دائرہ کار الگ الگ ہے، اس لیے تینوں کا طریقہ کار بھی الگ الگ ہے۔ ہمیں تینوں کے فرق کو شناخت کرنا چاہیے اور تینوں کے دائرہ کار کی حدود میں ان کے طریقہ کار کی خصوصیات پر نظر

رکھنی چاہیے کسی چیز کا دوسرے سے مختلف ہونا اس کے کمتر ہونے کی دلیل نہیں ہے۔ عورت مرد سے مختلف ہے اس لیے یہ سمجھنا کہ وہ کمتر ہے مردانہ چودار کی علامت ہے۔ نثر میں استعارہ عموماً مرد کے سینے کی مانند سپاٹ ہوتا ہے اور نظم میں عورت کے سینے کی مانند اُبھرا ہوا۔ مرد کو چوڑا سپاٹ سینہ ہی زیب دیتا ہے اور عورت کو اُبھرا ہوا یہ کہنا کہ شاعری کی مانند نثر کے پاس استعارے کا اُبھار نہیں مضحکہ خیز بات ہے۔ سینہ زوری مرد اور عورت دونوں میں ہے لیکن نثر اور نظم کی مانند ایک کا حسن چوڑا چکلا دوسرے کا حسن گول مٹول۔ عورت کے لیے داڑھی مونچھ کتنا بڑا عیب ہے۔ جب کہ یہی عیب مردانہ حسن کی علامت بن جاتا ہے۔ نظم کے رخسار بھی صاف شفاف اور چمک دار ہوتے ہیں۔ نظریں پھسلتی چلی جاتی ہیں۔ ذہن تال دینے لگتا ہے اور لہو گنگنانے لگتا ہے۔ اسی لیے نظم حشو وزوائد، خس وخاشاک اور اُن جھاڑیوں کو جو نظم کے بیچ سے نہیں پھوٹیں بلکہ غیر قدرتی طریقہ پر اُگ آئی ہیں، برداشت نہیں کرتی۔ اجمال اور ابہام اس کے حسن کی نشانیاں ہیں۔ اس کا پورا طریقہ کار حقائق سے بلند ہو کر تجرید، تعمیم اور آفاقیت کی فضاؤں میں بلند پروازی کا ہے۔ افسانہ تجرید نہیں تنزیل ہے۔ خیال سے حقیقت کی طرف نزول ہے۔ اسی لیے تو ایک معنی میں وہ تمثیل اور تجسیم بھی ہے۔ خیال کی تجسیم محسوس حقیقت ہیں۔ یہ نزول ہے عالم خیال سے عالم مثال کی طرف۔ غالب کے الفاظ میں کہیں تو لطافت سے کثافت کی طرف، جوہر آئینے سے زنگار کی طرف۔ حشو وزوائد جزئیات نگاری کی شکل میں جو میرے سامنے آتے ہیں، افسانوی تخلیق کا اتنا ہی ناگزیر حصہ ہیں جتنا بچکی پیدائش کے وقت خون اور پانی کا بہنا۔ یہی تو بچہ کی تولید کی ضروریات ہیں۔ دیکھا صرف یہی جاتا ہے کہ خون بہت نہ بہہ جائے۔ جزئیات اور تفصیلات کی افراط و تفریط افسانہ کا عیب ہے۔ اسی لیے ہم افسانہ، ناول اور ڈرامے کی تنقید میں اجمال و ابہام پر زور نہیں دیتے بلکہ ان کی جگہ کفایت شعاری کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ نثری اسلوب، شعری اسلوب کی مانند مبہم نہیں وضاحتی ہوتا ہے۔ وہ تفصیلات و جزئیات، تمثیلات اور تشبیہات سے گھبراتا نہیں لیکن ان کا کفایت شعارانہ استعمال حسن کی دلیل ہے۔ بالکل مرد کی داڑھی مونچھ کے مانند کہ یہ تو اس کی شناخت اور شخصیت کا فطری جزو ہیں، لیکن انھیں تراشنا پڑتا ہے۔ کبھی کبھی تو مرد کی شخصیت میں اتنی صلابت ہوتی ہے کہ جنگل کی طرح بڑھی ہوئی داڑھی بھی بارعب اور پروقار معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے آپ ناول کی تنقید میں ایسے خیالات سے بھی دوچار ہوں گے کہ مثلاً دنیا کی بڑی ناولیں جنگل کی طرح پھیلتی ہیں۔ ان میں آرٹی ناولوں کی تراش خراش اور چمن بندی نہیں، بلکہ ان کا حسن پھیلتے ہوئے جنگلوں کا مہیب اور پراسرار حسن ہے۔ بیانیہ یہاں آرٹ کی حنابندی کا کام نہیں کرتا۔ استعاروں کے کنگن سے نہیں کیتا علامتوں کے گھنگھرو نہیں باندھتا۔ بلکہ آبشار کی مانند گرتا ہے زبان کا لاکھوں ٹن پانی گرجتا ہوا، نرم و نازک پھوار اُڑاتا دھنک کے رنگ بکھیرتا، وادی کی صاف و شفاف جھیلوں میں بدلتا، جنگل کی پرپیچ ندیوں کی مانند، بہتا، تاریخ اور تہذیب اور تمدن کو اپنی باہوں میں لیتا ہوا، ہمیں حیرت زدہ اور ششدر چھوڑ جاتا ہے۔ رزمیہ نظموں اور رزمیہ ناولوں کا یہی اسلوب ہے۔ تالستائی کے جنگ اور امن سے لے کر مارکویز کے ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE میں بیانیہ کا یہی روپ ہے۔ 'تالستائی'، بالزاک اور ڈکنز میں زبان کے تخلیقی استعمال کا مطالعہ اس طرح نہیں کیا جاتا جس طرح ننھی منی غنائی نظموں یا مختصر علامتی افسانوں میں کیا جاتا ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ انھوں نے کون سی قسم کے ناول لکھے ہیں اور ان ناولوں کے لیے

مناسب ترین اور موزوں ترین اسلوب کون سا ہے۔

میرے نزدیک شاعری اور افسانہ دونوں تخلیقی تخیل کے اظہار کے ذریعے ہیں۔ اس تخیل نے جہاں بڑی شاعری تخلیق کی ہے وہیں بڑے افسانے بھی تخلیق کیے ہیں۔ دنیا کی بڑی شاعری ہمیشہ افسانوی رہی ہے۔ شاعر داستان طراز بھی تھا اور اسطور ساز بھی اور شاعرانہ تخیل اور اسطور سازانہ تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ دنیا کی عظیم ترین نظمیں یا تو رزمیہ ہیں یا بیانیہ جو اساطیر، تاریخ، دنت کتھاؤں، داستانوں، قصوں، کہانیوں اور حکایتوں کا بیان ہیں۔

ہومر کی آڈیسی اور ایلیڈ نہ صرف اول تا آخر مہم سازی اور جنگ کی داستانیں ہیں بلکہ آڈیسی کی تو پوری تکنیک اور پورا فنی خاکہ جدید ناول کی طرز کا ہے کہ کہانی بیچ میں سے شروع ہوتی ہے اور پھر پیچھے اور آگے کی طرف بڑھتی ہے۔ یورپ کی تمام رزمیہ نظموں کی یہی کیفیت ہے وہ سورماؤں کی مہمات، شجاعت، محبت اور جنگوں کی داستانیں سناتی ہیں۔ ملٹن کی نظم "فردوسِ گم گشتہ" پہلا تحریری رزمیہ ہے اور وہ بھی سقوطِ آدم اور اس کی نجات کا انجیلی قصہ بیان کرتی ہے۔ تمثیلی نظمیں یعنی ALLEGORY بھی بنیادی طور پر بیانیہ نظمیں ہوتی ہیں اور اساطیر اور قصوں کے ذریعہ اخلاقی، روحانی یا مابعد الطبیعاتی نکات کا بیان کرتی ہیں اسپنسر کی فیری کوئین میں قصہ گوئی کے لوازمات کا پورا اہتمام ملتا ہے اور اس کی مرقع سازی تو جدید افسانے کی طرز کی معلوم ہوتی ہے۔ چاسر کی نظم تو ہے ہی کہانیوں کا مجموعہ اور چاسر سے بڑا کہانی کار کون ہوا ہے۔ اس کی کردار نگاری، جزئیات نگاری، ظرافت اور انسان دوستی پر تو خدا اس طرح لکھتے ہیں کہ گویا وہ کوئی ہم عصر افسانہ نگار ہو۔

مغرب کا دوسرا بڑا کارنامہ ڈراما ہے۔ شعری ڈرامے میں شاعرانہ تخیل اور ڈرامائی تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ڈراموں میں اکثر کہانیاں تاریخ یا رومانوی یا داستانوں کے دفاتر سے مستعار ہوتی ہیں۔ اس طرح شاعری، ڈراما اور افسانہ تینوں ایک ہو جاتے ہیں۔

مشرق میں شاہنامہ، رامائن اور مہابھارت ہیں جن کا موضوع اسطوری کہانیاں ہیں۔ پھر مثنویاں ہیں جو عشقیہ اور تاریخی داستانوں پر مبنی ہیں۔ عطار، سنائی اور رومی کی صوفیانہ مثنویوں میں تمثیلی حکایات کی افراط ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ان تمام کارناموں کو دیکھ کر یہ کہنا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ ان کے لکھنے والے بنیادی طور پر قصہ گو تھے جنھوں نے نثر کی بجائے نظم کا اسلوب اپنایا۔ بات کا یہ انداز آپ کو پسند نہ ہو تو یوں کہیے کہ نثر قصے کہانیوں سے پہلے اور ان کے بہت بعد تک شاعری کا ایک وافر حصہ داستان گوئی پر مشتمل تھا۔

کالرج، کیٹس، بائرن، آرنلڈ، ٹنی سن، براؤننگ کے یہاں ایسی بہت سی نظمیں ہیں جن میں کہانیوں اور قصوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ہندوستان کی ان علاقائی زبانوں میں جن میں غزل کا رواج اُردو کی مانند قاصبانہ نہیں آج بھی ماجرائی نظمیں شاعری کا اہم حصہ ہیں۔

شاعری اور افسانہ جب متوازی خطوط پر حرکت کرتے ہوں تو ایک کی دوسرے پر برتری کی بات سرے سے بے معنی ہے۔ قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعہ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کمزور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات

میں زیادہ پیچیدہ، زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور عقلی کارنامے پیش کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی نثر کے حوالے کر دیے۔ بیانیہ وسیلۂ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا۔ نثری ڈرامے لکھے جانے لگے اور نثر داستانوں کو بھی فروغ ہوا۔ جس قسم کا بیان ناول میں پروان چڑھا وہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔ ناول رزمیہ کا قائم مقام بنا، اور رزمیہ شاعر کا تخیل اور اس کی قوت بیان دوسرے روپ میں ناول کے کینوس پر اپنے تخلیقی جوہر دکھانے لگے۔ ناول دراصل وہی کام کر رہا ہے جو کسی زمانے میں رزمیہ شاعری کیا کرتی تھی۔ مغربی تمدن کی مانند مغربی ادب کی بھی یہ بڑی خصوصیت رہی ہے کہ وہاں نشاۃ الثانیہ کا عمل تمدنی اور ادبی سطح پر مسلسل جاری رہا ہے اور وہ لوگ دیے سے دیا جلاتے رہے ہیں۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ جب رزمیہ اور بیانیہ شاعری کا زوال شروع ہو گیا تو اظہار کے ان وسائل کو نثر نے اپنا لیا اور اسی سبب سے مغرب میں ناول کی ایک ایسی ہی توانا روایت قائم ہو گئی جو کسی زمانے میں بیانیہ شاعری کی تھی۔ شاعری بیانیہ کو ترک یا کم کرنے کے بعد زیادہ سے زیادہ شخصی، غنائی، پیچیدہ اور تہ دار بنتی گئی۔

ناول بھی چوں کہ بورژوا انفرادیت پسندی کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا اس لیے اس کا سروکار فرد کے ظاہری اور عملی کارناموں کی بجائے اس کی انفرادی اور باطنی شخصیت کی پیچیدگی اور تہ داری اور جذباتی اور اخلاقی کشمکشوں سے زیادہ تھا۔ چوں کہ فرد اپنی شخصیت سماج ہی میں رہ کر پاتا تھا اس لیے معاشرتی اور طبقاتی پس منظر اپنی تمام تہذیبی نیرنگیوں اور تمدنی وسعتوں کے ساتھ ناول کے سواد کا اہم عنصر ٹھہرا۔ باطنی اور خارجی زندگی کی ان تمام تصویروں میں رنگ بھرنے کے لیے ناول نے تکنیک اور اسالیب کے ایسے پیچیدہ اجتہادات اور تجربات روا رکھے جو شاعری کے پابند اور بندھے ٹکے نظام میں شاید ممکن نہیں تھے اور صرف نثر ہی ان کی متحمل ہو سکتی تھی۔ اس طرح نثر نے اپنی ضرورت اور ناگزیریت منوائی اور رزمیہ نظم جو اپنا تاریخی رول ادا کرنے کے بعد ایک عہد کے ساتھ ختم ہو رہی تھی، اس سے بیانیہ وسیلہ کو لے کر ناول میں محفوظ کر لیا۔ ناول کا بیانیہ رزمیہ نظم سے بھی زیادہ دور رس اور جڑ رس ہے اور زبان کا جیسا رنگا رنگ پہلودار خلاقانہ استعمال ناول نے کیا ہے اگر وہ شاعری سے بہتر نہیں تو کمتر بھی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا تخلیقی نثر نے زبان کے خلاقانہ استعمال کے لیے وہی ہتھکنڈے اپنائے جو شاعری کے تصرف میں تھے؟ یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ شاعری کے پرستار کہتے ہیں کہ نثر میں شاعری کے ہتھکنڈوں کا استعمال بہت کارآمد اور ثمر آور ثابت نہیں ہوتا۔ صاف بات ہے کہ اگر استعارہ اور تشبیہ نثر میں وہ جادو نہیں جگاتے جو نظم میں جگاتے ہیں تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ نثر کا تخلیقی کردار اتنا لچکدار نہیں جتنا شاعری کا ہے۔ نثر میں زبان کا استعارہ اور علامتی استعمال اگر کمزور ہے تو وہ شاعری کے مقابلہ میں کم تر درجہ کی چیز ہے۔

اس سوال کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ اگر ہم بدلے ہوئے روپ کو بگڑے ہوئے روپ سمجھنے کی بد عادت ترک کر دیں، یا اس بات پر غیر عقلی اصرار نہ کریں کہ نثر بھی استعارے کا ویسا ہی استعمال کرے جیسا کہ نظم میں ہوتا ہے تو ہم آسانی سے یہ بات دیکھ سکیں گے کہ نثر نے بدلے ہوئے روپ میں ان تمام حربوں کا کامیابی سے استعمال کیا ہے جو شاعری کے تصرف میں تھے اور جو حربے اس کے لیے کارگر ثابت نہ ہو سکتے تھے انھیں ترک کر

کمان کی جگہ نئے وسائل اظہار ایجاد کیے ہیں۔ تخلیقی نثر کا ارتقاء چوں کہ شاعری کے سینکڑوں سال بعد ہوا اس لیے نثر نے کم وبیش شاعری کے تمام حربے مستعار لیے۔ حد تو یہ ہے کہ مقفیٰ اور مسجع نثر تک کے تجربات کیے گئے۔ شاعری کے تمام صنائع لفظی اور معنوی کا استعمال کیا گیا۔ ہماری قدیم داستانوں میں تو استعارات کی افراط ہے۔ فارسی افسانوں کے ساتھ تراکیب اور بندشوں کی بھی افراط ہے، وقت گزرنے کے ساتھ ان میں سے اکثر چیزیں متروک ہو گئیں لیکن بہت سی چیزیں رہ گئیں مثلاً تجنیس، استعارہ اور تشبیہ کہ وہ تخلیق اور تخیل دونوں کے تصرف میں تھے اور وہ ناول اور نثری ڈرامے کے اسالیب کے لیے بھی کارآمد تھے۔ جہاں نثر نے شاعری کے بہت سے ہتھکنڈوں کو ترک کیا وہاں اپنے بہت سے ہتھکنڈے ایجاد بھی کیے۔ اگر نہ کرتی تو زبان کا تخیل استعمال کیسے ہوتا؟

ناول اور افسانہ میں زبان کی مختلف سطحیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ کبھی زبان حد درجہ شاعرانہ ہوتی ہے، کبھی نثری، کبھی کھردری خشک ہے، کبھی نازک اور لطیف۔ کبھی زمین کے قریب رہتی ہے، کبھی تخیل کے پر لگا کر اڑتی ہے۔ کبھی اس کا رنگ طنزیہ اور مزاحیہ ہوتا ہے، کبھی غنائی اور کیف آور۔ افسانوی بیانیہ میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ تاریخی، دستاویزی اور صحافتی سطح سے لے کر فلسفیانہ غنائی اور تجریدی سطح کی انتہائی بلندیوں کو چھو سکے۔

شاعری میں زبان فوراً توجہ کو اپنی طرف منعطف کرتی ہے اس لیے ہم اس سے پہلی ہی نظر میں آشنا ہو جاتے ہیں جب کہ ناول اور افسانہ میں زبان توجہ ان اشیا کی طرف منعطف کرتی ہے جس کا وہ بیان کرتی ہے لیکن زبان کا یہ استعمال بھی اگر تخلیقی اور فن کارانہ نہ ہو تو اشیا کا بیان صحافتی بن جائے۔ افسانہ ہم اشیا کا صحافتی علم حاصل کرنے کے لیے نہیں پڑھتے بلکہ اس جمالیاتی مسرت کے لیے پڑھتے ہیں جو فن میں میڈیم کے تخلیقی استعمال کے بغیر ممکن ہی نہیں مثلاً افسانہ میں اگر کسی شہر کا بیان کیا گیا ہے تو ہماری دل چسپی فی نفسہٖ اس شہر میں نہیں ہوتی کہ شہر کے متعلق تو ہم سفرناموں یا ٹورسٹ گائڈ کے ذریعہ بہتر طور پر معلومات فراہم کر سکتے ہیں، بلکہ ہماری دل چسپی کا مرکز شہر کی اس تصویر کشی میں ہوتا ہے جو افسانوی بیانیہ کے ذریعہ وجود میں آتی ہے۔ بیانیہ اگر ناقص ہے تو شہر کا بیان اکثر سفرناموں کی طرح اُکتا دینے والا بنتا ہے۔ بیانیہ جب شہر کی تاثراتی تصویروں کو لفظی پیکروں اور استعاروں میں ڈھالتا ہے تو شہر کا بیان تخیلی اور تخلیقی بنتا ہے ورنہ محض صحافتی یا سیاحتی رپورٹنگ کی سطح پر رہتا ہے۔ شہر کی فضاؤں اور کیفیتوں کو لفظی پیکروں میں ڈھالنے کا کام بیانیہ کر ہی نہیں سکتا اگر وہ زبان کی مرقع سازی اور امیج سازی کی مخفی قوتوں سے واقف نہ ہو۔ بیانیہ کے ذریعہ ہم شہر میں گم ہو جاتے ہیں اور ہماری یہ گم شدگی ہمیں بیانیہ اور اس کے لسانی حربوں دونوں سے بے خبر کر دیتی ہے۔ گم شدگی افسانہ کا سب سے بڑا وصف ہے کہ ہم کھتے بھی ہیں اور چاہتے بھی ہیں کہ افسانوں کی دنیا میں کھو جائیں۔ زبان اگر اپنی عشوہ فروشیاں کرنے لگے تو یہ گم شدگی ممکن نہ ہو۔ ناول اور افسانوں کے خوبصورت حصوں کو ہم بار بار پڑھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ہم نے صرف کو بصورت مناظر کا لطف بار بار لینا چاہتے ہیں بلکہ زبان اور اسلوب کے اس آہنگ کو جس پر ہم بہتے چلے گئے تھے، اب زیادہ ہوش مندی سے شعوری گرفت میں لینا چاہتے ہیں تاکہ منظر کے حسن کے ساتھ ساتھ ہم زبان کے حسن کو بھی دیکھ سکیں۔ جان سکیں کہ الفاظ کیسا جادو جگاتے ہیں اور چھوٹے بڑے جملے کیسے آہستہ خرامی اور تیز رفتاری سے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے متوازی خطوط پر چلتے ہوئے، تشبیہوں اور استعاروں کے پیچوں میں اُلجھے ہوئے، تاثراتی

تصویروں کا ایوان سجا دیتے ہیں اس وقت ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اس تصویر کو جس میں ہم چشم زدن میں گم ہو جاتے ہیں، بنانے میں فن کار نے کیسا خون جگر صرف کیا ہے، دنیائے افسانہ کی سادہ کار تصویریں کیسی فن کارانہ پرکاری سے بنائی ہوئی ہیں اس کا علم حاصل کرنے کے لیے ان مضامین اور کتابوں کو دیکھیے جو فلابیر کی زبان اور اسلوب کے تجزیاتی مطالعے پیش کرتے ہیں اور خاطر نشان رہے کہ موپاساں، فلابیر کا ہی شاگرد تھا اور یہ بات مجھے پھر سے یاد دلانے دیجیے کہ ایزرا پاؤنڈ نے آخر کیوں کہا تھا کہ فلابیر اور موپاساں کی نثر کو پڑھے بغیر دور جدید میں شاعری کرنا ممکن نہیں۔ ڈرتا ہوں کہ میری یہ بات کہیں آپ کو ادبی چونچلا معلوم نہ ہو، لیکن یہ حقیقت ہے کہ جین آسٹن کی ناولوں کو میں شاعری کی طرح بار بار پڑھتا رہا ہوں، اور اس کشش میں اس کی دنیائے افسانہ کے آب و رنگ کا بھی اتنا ہی حصہ ہے جتنا کہ اس کی زبان کے آہنگ کا، اور اس کی زبان کے آہنگ اور جملوں کے پیچ و خم پر میں اتنا ہی جھومتا ہوں جتنا اہل ذوق کسی مغنی کی مرتیوں پر، پڑھتے پڑھتے جب آپ کا سینہ کیف و سرور سے لبریز ہو جائے اور آپ کتاب بند کر کے بے ساختہ عش عش پکار اٹھیں، اس وقت زبان سنگیت کی سرحدوں کو چھونے لگتی ہے۔ نثر کا یہ کارنامہ اس وقت معجزہ معلوم ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ نثر شاعری کے عروضی آہنگ کی سحر کاری سے محروم ہے۔

اور یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ اعلیٰ شاعری میں آرٹ کی محسوس ڈیزائن واضح نہیں ہوتی۔ کیٹس کی ODE TO AUTUMS کا جادو تو یہی ہے کہ فن کارانہ تخیل اس حقیقت میں گم ہے جس کا وہ مشاہدہ کر رہا ہے۔ فن کار کی آنکھ اور خزاں کے بیچ آرٹ کا بھی پردہ حائل نہیں۔ شاید اور مشہود کی اس وحدت کو حاصل کرنے کے لیے زبان اور اسلوب تخیل کی آگ میں پک کر ایک ایسا باریک کانچ بن جاتے ہیں جو CONTACT LENS کی مانند محسوس تک نہیں ہوتا۔ تخلیقی تخیل کے اسی مقام پر آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا ہے اور وحشت کا خیال آتے ہی صحرا جلنے لگتا ہے کیا یہ مقامات افسانہ کو حاصل نہیں؟ فلابیر کا ناولٹ نومبر، موپاساں کا افسانہ چاندنی، جوائس کی کہانی THE DEAD پڑھیے، ایک میں خزاں کا، دوسرے میں چاندنی رات کا، اور تیسرے میں برف باری کے مناظر دیکھیے۔ افسانے کا تو پورا آرٹ اسی غیر شخصی تصویر کشی کا آرٹ ہے۔ جس میں فن اور فن کار ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے کہ مقام میں نظر آتے ہیں فن کار خدا کی مانند ہر جگہ موجود ہوتا ہے لیکن کہیں دکھائی نہیں دیتا فنمو جود ہوتا ہے، الفاظ کا سنگیت لیے، تشبیہوں کا نگار خانہ لیے، امیج اور استعاروں کے چمک دار موتیوں سے جگمگاتا ہوا، لیکن فن کا پورا جادو اس طلسم خانہ حیرت کی تشکیل میں صرف ہوتا ہے جو عبارت ہے دنیائے افسانہ سے، جو ہماری تمہاری دنیا ہونے کے باوجود چیا کم اور آرٹ کی جادوگری زیادہ ہے۔

اور گہری نظر سے دیکھیں تو افسانوی طریقہ کار شاعرانہ طریقہ کار سے بہت زیادہ مختلف بھی نہیں۔ شاعری میں بھی جب آہنگ، الفاظ کی معنویت پر غالب آتا ہے، تو ہم صرف آوازیں سنتے ہیں اشیا کو دیکھ نہیں پاتے۔ یہ شاعری کا عیب ہے، حسن نہیں بڑا شاعر وہی ہوتا ہے جو آوازوں کے HYPNOTIC عنصر کو قابو میں رکھتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں حسی پیکر سازی کا عمل نثر کے عمل سے بہت مختلف ہے شاعری اور نثر دونوں میں استعاروں کی بھرمار اور صفات کی افراط سے امیج دب جاتا ہے۔ صاف ستھرے نکھرے ہوئے امیج کے لیے صاف ستھری، نکھری، حرکی اور حاضراتی زبان بہت ضروری ہے۔ شاعری سے بہت سی مثالیں ایسی دی جا سکتی ہیں جس

میں امیج سازی کے لیے زبان کے نثری ڈھانچے کو ترجیح دی گئی ہے تاکہ پیچیدہ تراکیب اور استعارے، اور بلند آہنگی توجہ کو امیج سے ہٹانے نہ پائے اور امیج جو اس کو براہ راست بیدار کر سکے۔ مثلاً پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے، رات بھر شمع سروک دھکتی رہی، بام و در خاموشی کے بوجھ سے چور، ان کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے۔ جانے اس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں، گل کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے، چمن سے روتا ہوا موسم بہار گیا۔ ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں۔ ایسی اور بھی بہت سی مثالیں ہیں۔ آپ یہ نہ سمجھیے کہ میں لفظی تراکیب اور بندشوں کو امیج سازی کی روح کے خلاف سمجھتا ہوں۔ لیکن جہاں امیج ہو گا وہاں زبان کے دوسرے عناصر لفظی تراکیب کے اغراق کو معتدل بھی بنائیں گے۔ بیانیہ مثنویوں میں منظر نگاری تصویر کشی اور جذبات نگاری کی مثالوں پر غور کریں تب بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ایسے مقامات میں بیانیہ پیچیدہ تہہ دار غنائی شاعری کے ابہام کی بجائے صاف شفاف اور کھلے پھیلاؤ کو زیادہ روا رکھتا ہے یعنی اشعار ایسے اجمال کو جو کڑی بندشوں، الوزائیدہ ہو اور جس کے سبب نظر زبان کی بندشوں پر اٹک جائے اور پیچ زبان یا لفظوں کی آوازوں میں اُلجھ جائے روا نہیں رکھتے۔ جب شاعری تمثالی کے لیے بیانیہ کو زبان کی صنعت گری سے پاک رکھتی ہے اور اس پر آہنگ، اجمال، ابہام، ترصیع اور تجرید کو غالب آنے نہیں دیتی تو افسانہ کہ جس کا پورا آرٹ ہی ''دکھانے'' کا آرٹ ہے۔ اگر زبان کی صنعت گری اور عشوہ فروشی اور ادابندی سے احتراز کرے اور تصویر کشی اور امیج سازی کے چوکھے اور براہ راست طریقے اپنائے، تو اس پر یہ الزام کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال نہیں کرتا، وہی لوگ لگا سکتے ہیں جن کا زبان کا تخلیقی استعمال کا تصور مضمون آفرینی، صنعت گری یا الفاظ کی معنی آفرینی تک محدود ہے۔

ناول اور افسانہ کی انسان دوستی، عام انسان کے سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی مسائل میں گہری اور ہمدردانہ دلچسپی انسان کو فطرت کے منطقہ سے اٹھا کر آرٹ کے منطقہ میں رکھ کر اس کے مسائل کا ایسا مطالعہ جو نئے علوم اور عقل و خرد کی روشنی میں کیا گیا ہو اور جو انسانی تفہیم کی نئی راہیں کشادہ کرتا ہو اور ان لوگوں کو فکر کا محور بناتا ہو جنھیں ہم زندگی میں کوئی اہمیت نہیں دیتے، انیسویں اور بیسویں صدی کے نثری ادب کا اتنا بڑا کارنامہ ہے جس کی مثال تاریخ ادب میں نہیں ملتی۔ شاعری میں بھی چوں کہ نثر کا عنصر، جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ ہوتا ہے یہ عنصر نثری اصناف سے اثرات قبول کرتا رہا اور شاعری کا سفر تخلیقی انا کے اثبات کی بجائے گرد و پیش کی عام و وسیع انسانی دنیا میں انا کے بتدریج استغراق کا عمل بن گیا۔ جدید ادب کلاسیکی ادب سے اس معنی میں مختلف ہے کہ کلاسیکی ادب ایک مثالی دنیا میں، جس میں تعینات کی سمتیں متعین تھیں اور اقدار و روایات کے سہارے حاصل تھے، انسان کا مطالعہ زیادہ فکری احتمامات اور نظریاتی وثوق سے کر سکتا تھا۔ اسی لیے کلاسیکی دور میں اصناف سخن کو زیادہ پائیداری اور استحکام حاصل تھا۔ جدید ادب اس انسان کا مطالعہ کرتا ہے جو وقت کی آندھیوں کے خلاف مسلسل پیکار میں ہے ایک ایسا تیز و تند بہاؤ جس پر اسے کوئی قابو نہیں اور جو اسے انجانی ان دیکھی سمتوں کی طرف بہائے لیے جاتا ہے۔ اقدار اور روایات کے انہدام کی گرد میں پلتا ہوا، حقیقات کے سرمایہ سے عاری، وہ ایک ایسے دور ابتلا اور بحرانی عہد میں سانس لیتا ہے جس کے تھپیڑے سلیٹی استاد کی مانند سبق آموز بھی نہیں رہے۔ اس دور ابتلا کو ایک اخلاقی سمت دینے کا پورا بار اب ادب پر آ گیا ہے۔ اسی لیے ادب کی جنگ ادیب مذہبی جوش و خروش سے لڑتے ہیں۔ ادب

جراحتِ دل کا درماں بھی ہے اور قلم، جبر و تشدد اور شر کی طاقتوں کے خلاف شمشیر برہنہ بھی۔ ایک ایسے دور میں جب کہ مذہب خود طاقت، اقتدار، استحصال اور شر پسند سیاست کے ہاتھ کا گندہ ہتھیار بن گیا ہے، انسان کو ایک نیا اخلاقی وجود دینے، اسے انسانی الم ناکیوں کا شاہد بنا کر اسے بدھ کی کرونا اور یسوع کی دردمندی عطا کرنے کا کام ادب ہی کر رہا ہے۔ یہی آج کے دور میں ادب کا سب سے بڑا اخلاقی اور سماجی عمل ہے۔ قومی، وطنی، ریاستی اور مذہبی مفادات سے بلند اُٹھ کر ناول اور افسانہ نے انسان دوستی کی اسی روایت کو قائم کیا ہے جو تخلیقی انا کی شکار شاعری بھی نہ کر سکی کیوں کہ شاعری بہت آسانی سے حب الوطنی ملت پرستی، قومیت، مذہبیت، زورِ کلام، زورِ بیان، جوش و خروش اور اشتعال انگیزی کا عنصر ہر نوع کے شوونزم کے کام بہت آسانی سے لگ سکتا تھا۔ جب آپ افسانہ نمکی کی نانی پر لکھتے ہوں، بھولی اور رانو پر لکھتے ہوں، بھڑوے، رنڈی، موچی اور بھنگی پر لکھتے ہوں، بھولا، بابو اور آلیور ٹوسٹ پر لکھتے ہوں، ایک بڈھا اور بڈھا گوریو پر لکھتے ہوں، ایما بواری اور اینا کاری نینا پر لکھتے ہوں تو بتائیے کون سے شوونزم کو خطابت کے تھن کا دودھ پلائیں گے؟

دراصل ناول اور افسانہ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ اس نے ایک جمہوری ذہن، انسان دوست نقطۂ نظر اور دردمند دل پیدا کیا، یہ ذہن زندگی کو ہر سطح اور ہر روپ میں قبول کرتا ہے۔ اس قبولیت کی بنیاد بزرگانہ شفقت اور سرپرستی ہے نہ جذباتیت پر بلکہ یہ احساس کہ ہماری ذات سے پرے زندگی کا ایک عظیم کارواں ہے جو دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں تلے اپنی آرزوؤں اور نامرادیوں، خوشیوں اور الم ناکیوں کے ساتھ محوِ سفر ہے۔ اس کارواں کا نظارہ اور زندگی کی ہر سطح پر ہر آدمی کے چہرے کی شناخت اور اس کی باطنی زندگی کی دریافت قاری کے شخصی حصار کی شکست میں منتج ہوتی ہے۔ وہ ان گرے پڑے اس جیسے عام لوگوں کے حوالے سے زندگی کے متعلق سوچتا ہے جو عموماً فکر و فلسفہ کا موضوع نہیں رہے۔ یہ لوگ اس کی زندگی میں داخل ہیں، اس کے ذہن کا حصہ ہیں۔ وہ فلسفے جو اس کی نجات اور نروان کی بات کریں لیکن ان لوگوں کی زندگی کی بے بضاعتی اور رائگانی کو شمار میں نہیں لیتے اس کے لیے لفظوں کا مایا جال ہیں۔ اس نے ان لوگوں کی الم ناکی کو پتھرائی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ ویرانیٔ حیات کے ہولناک سناٹوں کو روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے، اور اسی لیے اس کی جھولی میں وہ پتھر نہیں ہیں جن سے فقیہانِ شہر گنہگاروں کو سنگسار کرتے ہیں جزا و سزا کی تمام باتیں اس کے لیے اپنی قیمت کھو دیتی ہیں۔ یہ قاری زندگی کے سیلِ بے کراں کا ایک جزو ہے۔ شخصی انا پاش پاش ہے اور باطن ایک ایسے مجاہدے اور تزکیے سے گزرا ہے جس کے بغیر شعر و ادب کے مطالعہ کو ایک آرٹی شخصیت کی فضیلت میں بدلتے ہوئے بھی اسے شرم آتی ہے۔

شاعری بڑے آدرشوں کو اپنے سامنے رکھتی ہے۔ وہ آدرشوں کی بات انسانی سیاق اور حوالہ کے بغیر کر سکتی ہے اور کرتی رہی ہے اس کے لیے انقلاب کو نظموں میں افشاں بھر کر روانہ کرنا مشکل نہیں۔ یہ بھی مشکل نہیں کہ مردِ مومن کو مصاف میں تیغ و آہن اور بزم میں حریر و پرنیاں بنائے لیکن افسانہ نگار کی تو پیشہ ورانہ بیماری ہی یہ ہے کہ وہ کان پر قلم رکھ کر انقلاب کے پیچھے پیچھے جاتا ہے اور زندگی کیسے خاک و خون میں لتھڑی ہے اس کا بیان کرتا ہے۔ انقلابی اور اشتراکی اور اسلامی ذہن کو اپنے خوابوں میں دل چسپی ہوتی ہے۔ ان خوابوں کے مفسر شاعروں پر، آئیڈیولوجی، مذہب اور قومیت کے علم برداروں پر۔ کتابیں کی کتابیں لکھی جا سکتی ہیں اور ایک نہیں سینکڑوں زاویہ

پائے نظر سے۔ اس شاعر قوم، ملک اور ملت کی مقدس علامت بن سکتا ہے۔ افسانہ نگار کو یہ مراعات حاصل نہیں، بہت ہوا تو آپ نے یہ کہہ دیا کہ پریم چند بھی بھارت کے ایک سپوت تھے یا کرشن چندر کے متعلق روسی رہنماؤں نے کہہ دیا کہ وہ کچلے ہوئے عوام کے ترجمان تھے۔ منٹو کے متعلق آپ کیا کہیں گے کہ زندگی بھر اس پر عریانیت فحاشی اور گندگی کے الزامات عائد ہوتے رہے اور اس کے افسانوں پر مقدمے چلتے رہے۔ بیدی کا کون سا قومی امیج ہم تعمیر کر سکتے ہیں اور اس معنی میں یہ چیخوف، موپاساں اور لارنس کا بھی۔ دراصل افسانہ نگار اپنے کام کا آغاز ہی زندگی کی اس چلچلاتی دھوپ میں کرتا ہے جہاں عقائد، آدرش اور نظریات کے تکووں میں چھالے پڑ جاتے ہیں۔ اسی لیے لارنس نے کہا ہے کہ ناول تو ایک ایسا فارم ہے جو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ زندگی کا منظر نامہ افسانہ نگار کو منکسر المزاج بناتا ہے۔ یہ منظر نامہ بیک وقت ہولناک اور دل فریب ہے۔ جو صورت حال سامنے آتی ہے جو کردار جنم لیتا ہے وہ اپنی طرف افسانہ نگار کے نظام جذبات اور نظام افکار کو ٹھیک کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ یہاں زندگی اخلاقیات کی سرنگ میں بارود بھر دیتی ہے۔ مقتدر روایات اقدار اور تصورات فلسفۂ حیات کی آنچ میں موم کی طرح پگھلنے لگتے ہیں۔ زندگی کے حقائق کے سامنے افسانہ نگار بالکل تنہا اور بے سہارا ہوتا ہے۔ اسے نہ کسی فلسفہ کا دلاسہ میسر ہے نہ کسی عقیدے کا سہارا۔ اس بنتی بگڑتی زندگی کے مشاہدے کے آداب اسے از سر نو اپنی ذات سے پیدا کرنے ہیں۔ افسانہ کا سب سے بڑا کارنامہ کرداروں اور ان کی زندگی کے لاکھوں واقعات کو دیکھنے پرکھنے اور قبول کرنے کے آداب سکھاتا ہے۔ کسی ایک فلسفۂ حیات کی تلقین کے مقابلہ میں یہ کام نہایت ہی مشکل اور بالکل دوسری نوعیت کا ہے۔

فسانہ و شعر۔۔۔آویزش؟

قیصر تمکین

سائنس انسٹی ٹیوشن کی ڈائرکٹر اور اعصاب و نفسیات اور تشکیلِ دماغ (نیورولوجی) کی عالمی ماہر، پروفیسر سوزن گرینڈ فیلڈ نے اپنی بہت ہی مقبول تصنیف The Life of Brain کے بارے میں بات چیت کرتے ہوئے حال ہی میں افسانہ نگاری کا بھی ذکر کیا۔ اپنے موضوع کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے "دماغ کی کہانی" کے نام سے بی بی سی ٹیلی ویژن پر چھ قسطوں میں ایک سلسلہ پیش کیا اور کہا کہ وہ جنوبی امریکی ممالک، ایکواڈور، یوروگوئے، برازیل اور چلی میں جادوئی حقیقت نگاری کے طرز کی بہت قائل ہیں۔(۱) گیبریل گارسیا مارکیز کے مشہور ناول "تنہائی کے سو سال" (one hundred years of solitude) کی اہمیت پر بھی انھوں نے تفصیل سے روشنی ڈالی۔ ان کا مقصد یہ ثابت کرنا تھا کہ کشادگی ذہن اور فکری و دماغی ترقی کی راہ میں ناول نویسی انتہائی مفید کردار کرتی ہے۔ "جو بچے قصے کہانیاں اور ناول پڑھتے ہیں ان کے دماغ بہت متحرک رہتے ہیں اور وہ خود بھی پرواز تخیل میں ادیبوں اور کہانی کاروں کے ساتھ ہوتے ہیں۔" قابلِ لحاظ جملہ یہ ہے:

It's not just for fun, it's vital to the life of the brain.

پروفیسر گرین فیلڈ کا یہ قول بہت ہی معنی خیز ہے کہ "دماغ کی زندگی، بلوغ، تحریک اور نشوونما کے لئے کہانیاں اور افسانے بہت ضروری ہیں۔" وہ ایک معاصر ادیب رچرڈ ہوس کے تبصروں سے پوری طرح متفق ہیں جس نے "تنہائی کے سو سال" کی اہمیت واضح کرتے ہوئے مروجہ آراء سے اختلاف کیا۔ یاد رہے کہ "تنہائی کے سو سال" کے شائع ہوتے ہی اس پر ہر طرف سے ناقدین نے اعتراضات کی بوچھاڑ کردی۔ بلکہ اکثر مبصرین نے تو اس کی باقاعدہ مذمت کی۔ رچرڈ ہوس نے سب سے پہلے ۱۹۷۰ء میں ٹائمس لٹریری سپلیمنٹ میں اس ناول کے بارے میں ببانگ دہل اعلان کیا کہ اصل میں یہ ناول ایک پوری تہذیب کی کہانی ہے۔ اس میں وہ خلاقانہ بلکہ تخلیقِ کائنات کی طرح کی فکری پیشوائی ملتی ہے جو یورپ کے ادب میں ناپید ہے۔ انسانی حقائق کی جزویات میں بہیمیت کا جو عنصر ملتا ہے اس کا باشعور احساس یورپ کے ادب میں عام طور پر نہیں ملتا ہے۔ اصل میں تہذیب، تمدن اور بہیمیت کا امتزاج اتنا الوہی ہے کہ یورپی فکر وہاں تک پہنچنے سے عاجز ہے (مثال: ایک باپ اپنی بیٹی کو بطور تحفہ اپنی لاش بھجواتا ہے۔ ایک ایسی لاش جس میں کیڑے پڑے ہیں۔ کھال معلوم ہوتا ہے چمک رہی ہے اور ہر بلبلہ کسی موتی کی طرح چمکدار ہے)۔

قابلِ ذکر اس سلسلے میں یہ دعویٰ ہے کہ الوہیت اور بہیمیت کا جو امتزاج دنیا کے گوشے گوشے میں دکھا

چھپایا واضح طور پر پایا جاتا ہے، اس کی نقاب کشائی یا تصویر کشی کرنے کا حق صرف ایک کہانی کار کا ہوتا ہے۔ شاعر اس بلندی (یا گہرائی) تک پہنچنے سے قاصر رہتے ہیں۔ یہ غیر معمولی سے معمولی ناول نگار یا کہانی کار کی دسترس میں ہوتی ہے۔

رچرڈ ہوس کا نقطہ نظر اور اس سے پروفیسر گرین کا کلی اتفاق اچھی خاصی بحث کا باعث بن سکتا ہے۔ لیکن ایک دلچسپی بات یہ بھی واضح ہو جاتی ہے کہ تاریخ ادب میں شاعروں اور شاعری کی تعریف میں تو ہزاروں صفحات سیاہ کیے گئے ہیں مگر اس کے مقابلے میں فسانہ و ناول کی اہمیت پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ شیلی نے شاعروں کے "غیر تسلیم شدہ قانون ساز انسانیت" ہونے پر زور دیا ہے لیکن یہ پہلا اتفاق ہے کہ کسی ماہر سائنس داں نے ہماری زندگی میں حقیقت و فسانہ کی آویزش پر اس طرح دو ٹوک الفاظ میں ایک بیان دیا ہے۔ کیا یہ اصلیت نہیں ہے کہ افسانہ و ناول کی اہمیت پر تا حال دور دور تک کوئی سیر حاصل تحقیق و تصنیف نظر آتی ہے ہاں فکشن کی تعریف یا ناول اور افسانہ نگاری کے اصولوں پر جگہ جگہ کتابیں ملتی ہیں۔ یہاں کے مقامی کتاب خانوں میں سی پی سنو، بالزک، ڈکنس، دوستووسکی، ہنری جیمس، پروست، استاندال اور ٹولسٹوئے کے تفصیلی تذکروں کے بعد یہ سوال سننے کو نہیں ملتا ہے کہ ہم ناول و فسانہ کیوں پڑھتے ہیں۔

پروفیسر گرین فیلڈ کے تجربے و تجزیے کے بعد نوبل انعام یافتہ اور عہد حاضر کے بہترین صاحب فکر اور بڑی حد تک انقلابی شاعر شیمس ہینی کی بات بھی بہت ہی لائق توجہ ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ وہ اسکول میں پڑھتے تھے وہاں کے ہیڈ ماسٹر صاحب ہمیشہ یہی تلقین کرتے تھے کہ "بچوں کو تہذیب سے سنوارنے کے لیے پہلی ضرورت یہ ہے کہ ان میں شاعری کا شوق پیدا کرو۔ اچھی شاعری پڑھنے، سمجھنے اور خود شعر گوئی کی طرف رغبت کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ طلباء ہمیشہ اچھے کامیاب اور مفید شہری ثابت ہوتے ہیں...."

شیمس ہینی ادبیات کے استاد تھے۔ انھوں نے ایک بار پورا ایک سال اپنی تمام تر توجہ شاعری اور صرف شاعری پر صرف کر دی۔ طلبا میں ذوق شعر کی ایک پیدا کرنے کے لئے انھوں نے ایک دایہ (Nurse) کی طرح محنت کی۔ نتیجہ کیا ہوا؟

ناول، ڈرامہ اور فن تنقید پر محنت کرنے والے طالبان علم بلا استثناء بہت مفید اور کامیاب شہری ثابت ہوئے۔ لیکن جن نوجوانوں میں ہینی نے شعر گوئی کا ذوق ابھارا تھا، ایک ایک سطر نظم اور موضوع کی تشریح کی تھی اور شعراء قدیم و جدید کی تعریف کرتے ہوئے ان پر ہمدردانہ تبصرے کیے تھے وہ سب بلا استثناء آئرلینڈ کی تشدد پسند تحریک (IRA) کے ممبر بن کر قتل و غارت گری اور توڑ پھوڑ کے کاموں میں ماخوذ ہو گئے۔ دو ہی چار ایسے تھے جنھوں نے تعلیمی اداروں میں ڈھنگ سے ملازمتیں کیں مگر وہاں بھی وہ سب در پردہ ہی سہی، انتہا پسند تحریکوں کے حامی رہے۔

شیمس ہینی خود ایک بلند پایہ شاعر ہیں۔ انگریزی شعر و فن کی دنیا میں وہ جیسا انھیں "مرشد اولیں" کا حاصل ہے۔ آج کل بھی وہ متعدد ادبی جرائد و اشاعتی اداروں کے مشیر ہیں۔ اپنے تجربے کے بارے میں انھوں نے کہا کہ "عام طور پر شاعر نہایت ہی بیمار نرگسیت کے شکار ہوتے ہیں، ان میں ایک خاص قسم کی نسوانی نمود و نمائش

کا جذبہ کارفرما رہتا ہے۔ یہ زود رنج اتنے ہوتے ہیں کہ اگر ان کے کسی ستم کی طرف ذرا بھی اشارہ کیا جائے تو جہلا کی طرح مرنے مارنے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔"

شمس لئی نے خود شاعر ہونے کی وجہ سے باتیں بہت تکلف سے اور مدھم مدھم لہجے میں کہی ہیں، اسی لئے ان گرما گرم بحث یا مارکاٹ اور سر پھٹول کی فضا تیار ہونے کے امکانات ذرا کم ہی نظر آ رہے ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ معاشرے میں، ادب میں اور ذاتی افعال و کردار کی تشکیل میں ناولوں، داستانوں، کہانیوں اور گاتھاؤں کا کیا اثر ہوتا ہے؟ اس مسئلے پر تفصیل سے روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ زیادہ تر توجہ اس بات پر رہتی ہے کہ فکشن کیا ہے اور مختصر کہانی کی تعریف کیا ہے۔ اردو میں تو خاص طور پر افسانے اور اس کے اثرات کے بارے میں بہت کم توجہ کی گئی ہے۔ زیادہ تر یہ ہوتا ہے کہ کسی علاقے یا خطے کے کہانی کاروں کا ذکر نمایاں رہتا ہے۔ کبھی کبھی صرف ایک مخصوص گروہ کے لکھنے والوں کا تذکرہ ذوق وشوق سے ہوتا ہے، یا پھر کبھی صرف ایک کہانی کار کو مرکز توجہ بنا کر پوری دنیائے افسانہ پر محاکمہ کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح کے مقالات کی اہمیت اس لیے نہیں ہوتی ہے کہ کن فنکاروں کی عظمت کے قصائد لکھے گئے ہیں بلکہ نمایاں، اور اکثر اوقات بنیادی مقصد یہ ہوتا ہے کہ فلاں کا نام بھی نہ لیا جائے۔ بیشتر ناقدان فن مضامین اسی لیے لکھتے ہیں کہ جس سے خفا ہیں اس کا ذکر بھی نہ کریں (کیا اس طرح نظرانداز کیے جانے سے کوئی حقیقی فنکار بجھ جاتا ہے؟)۔

جن لوگوں نے باقاعدہ فن افسانہ کو مرکز توجہ بنا کر کچھ کام کیا وہ بھی زیادہ دور تک نہیں گئے۔ مطلب یہ کہ بحث یہیں تک محدود رہی کہ افسانہ کیا ہے لیکن زور اس بات پر کم ہی دیا گیا کہ ایک ترقی پسند، ترقی یافتہ یا ترقی پذیر معاشرے میں فکشن کہاں تک اثبات حیات کے عناصر سے کوا ختلاط رہتا یا تڑالود کے ہر لمحہ نیا طور اور نئی برق تجلی کے تجسس میں رتبی فکر رہتا ہے۔

افسانہ اردو میں ایک باقاعدہ اور منضبط فن کی حیثیت سے خاصی تاخیر سے ترقی پذیر ہوا۔ چونکہ اردو زبان بعض بدیہی وجوہ سے درباروں اور اہل ثروت کی بارگاہوں سے زیادہ قریب رہی اس لیے اس میں شعر و قصیدہ کی فراوانی رہی۔ اردو میں صحیح معنوں میں افسانوں کو ترقی پسند تحریک کی عطا سمجھنا چاہیے۔ اتفاق یہ ہے کہ زیادہ تر افسانہ نگار ترقی پسند تحریک کی عطا سمجھنا چاہیے۔ اتفاق یہ ہے کہ زیادہ تر افسانہ نگار ترقی پسند تحریک سے ہی متعلق تھے لیکن ایک مشکل یہ ہوئی کہ ترقی پسند تحریک نے بہت شروع میں ہی پانچ چھ ایسے بلند پایہ تخلیق کار پیش کیے کہ بعد کے لکھنے والوں کو ان کے مقابلے میں ہمیشہ ہی کم مایہ پایا گیا۔ دوسری بات یہ کہ سن پچاس کی دہائی کے ختم تک ہمارا افسانہ جو بہت سرعت سے آگے بڑھا تھا جدیدیت، ماضی پرستی، علامت نگاری اور تجریدی بھول بھلیوں میں گم ہو گیا۔ ترقی پسند تحریک کی تنقید یا اس کے بعض گمراہ کن رجحانات پر زور دینے والے حضرات لہجے بگاڑ کر اور گرما گرم اختلافی نکات پیش کرنے کے باوجود یہ ثابت کرنے سے عاجز ہیں کہ اردو افسانہ، کہانی یا فکشن جو بھی کہیے اس نے منٹو، بیدی، عصمت، کرشن چندر اور قاسمی کے فن سے ایک قدم بھی آگے بڑھایا ہے۔ ان پانچ بڑوں نے ۱۹۶۰ء تک جو پیش کر دیا اس کے بعد چالیس پچاس برسوں میں افسانہ کون سی وادی اور کون سی منزل پر تیز ترک گام زن کی تفسیر بن سکا؟

اب اگر نظر انصاف سے دیکھا جائے تو زیادہ تر ادب دوست اس بات سے اتفاق کریں گے کہ دنیا کے سارے ادب و کلچر میں اصل اہمیت کہانی کی ہوتی ہے۔ شاعری اور فنِ تنقید کو کتنا ہی بڑھا چڑھا کر کیوں نہ پیش کیا جائے، رتبہ ان اصناف کا ہمیشہ ضمنی رہے گا۔ شاعری میں بھی کچھ کہا جاتا ہے۔ کسی واقعے یا داستان کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔ اس واقعے یا کہانی کی حیثیت بدن کی طرح ہوتی ہے۔ بدن ننگا ہو کر بھی اپنا خوبصورت یا بدصورت وجود رکھتا ہے۔ شاعری صرف لباس ہوتی ہے اور لباس کتنا ہی زرتار اور بھڑکیلا کیوں نہ ہو بغیر بدن کے بیکار ہوتا ہے۔ لباس یا لفظوں کا گورکھ دھندہ (نثری نظم ہو یا آزاد غزل) بجائے خود کوئی اہمیت یا وجود نہیں رکھتا ہے۔ یقین مانیے، خود شاعری میں کچھ نہیں ہوتا ہے۔ کوئی تلمیح یا تاریخی وقوعہ ہی اسے رتبہ اعتبار بخشتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہر جگہ ادب نگاروں کی زبان پہلے شاعری ہی میں کھلتی ہے لیکن مقطع اور منظوم تحریریں استعمال کس لیے ہوتی ہیں؟ اہمیت ان رنگ برنگے اور مترنم الفاظ کے پردے میں کس بات کی ہوتی ہے؟ جو حضرات دو مصرعوں کو جوڑ کر فقرہ بازی کرتے (یا گل بناتے ہیں) وہ بھی تو آخر کچھ کہنے ہی میں کوشاں رہتے ہیں۔ شکوہ محبوب کا ہو یا شبِ ہجراں کا، ذکر خانۂ باغباں کا ہو یا گل و بلبل کی معاملہ بندی کا، ہر چیز قصہ کہانی، داستان یا کسی تاریخی تصور ہی کا پرتو ہوتی ہے۔ کہانی سے کہیں مفر نہیں۔ اگر قصہ کہانی ختم ہو جائے تو انسانی تاریخ کا تسلسل ہی رک جائے گا۔ ہبوطِ آدم سے لے کر اینڈم تک قوموں، ملکوں، مذہبوں اور تہذیبوں کا تذکرہ اگر قصہ کہانی نہیں تو اور کیا ہے۔ تاریخ کے قصے ہی نہیں بلکہ بقول آکسفورڈ کے ایک ماہرِ تعلیم فلسفہ تاریخ ہی ایک فسانہ ہے۔ مذاہبِ عالم کے صحیفے منظوم، مربوط اور مقطع یا مترنم صورت میں ہم تک پہنچے ہیں اور قابلِ غور بات یہ ہے کہ بانیانِ مذاہب نے اپنی تعلیم اور پیغام کی تبلیغ و فروغ کے لیے سہارا قصہ کہانیوں کا ہی لیا ہے۔ اگر کہانی نہ ہو تو تصویرِ کائنات میں رنگ آفرینی کا خیال ہی عبث ہوگا۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا کہ شاعری محض لباس ہی ہوتی ہے اور جس بدن پر یہ لباس پہنایا جاتا ہے وہ ہوتا ہے کوئی قصہ، کوئی کہانی، کوئی داستان۔

برصغیر کے لوک کتھاؤں، ہیروں (وارث شاہ کے علاوہ بھی متعدد افراد نے "ہیر" لکھی ہے جس سے یہ "ہیر" ایک علیحدہ صنف بن چکی ہے) آلہا اودل کی روایت ہی کو لیجیے۔ لوگ کچھ کہنا چاہتے ہیں اور اس کے لیے طرح طرح کی ترکیبیں اور طریقۂ اظہار وضع کرتے ہیں۔ داستانوں کی اہمیت جتانے اور اظہار ضبط و نظم کے لیے شعراء بھلے، شوخ و دلکش الفاظ اور آمیز قافیوں اور بحور کا استعمال کرتے ہیں، لیکن ان میں ہوتا کیا ہے۔ "کہا کر کسی نے کہ کچھ کہا ہے۔ کہا خیر بہتر ہے منگوایئے" قسم کے اشعار کے مجموعے کو ہم مثنوی کا نام دے کر اعلیٰ صنفِ ادب میں شمار کرتے ہیں لیکن اس میں جو بات کہی جاتی ہے وہی اصل مقصود ہوتا ہے ورنہ شاعری، روانی الفاظ اور بحر و قافیے کی پابندی تو ضمنی باتیں ہیں۔ فردوسی کی بنیادی اہمیت یہ نہیں ہے کہ اس نے ساٹھ ہزار شعر کہے اور واقعہ تو یہ ہے کہ ایران کی صحیح یا غلط یا بالکل ہی فرضی تاریخ رقم کی گئی ہے۔ اب اگر شاہنامے کے واقعات کو نظر انداز کر دیا جائے تو ماننا پڑے گا کہ ساٹھ ہزار اشعار کہنے والا فردوسی کوئی بڑا شاعر نہیں تھا، اس کی ساری متاع ہنر تو بیانِ واقعہ پر ہی منحصر ہے۔ رستم و زال کی کہانی نکال دیجیے تو شاہنامے میں رہ کیا جاتا ہے؟ غالبؔ کے ایک مرصع اور انتہائی بلند پایہ شعر کو لیجیے:

کوہ کن گرسنۂ مزدور طرب گاہ رقیب　　　　بے ستوں آئینۂ خواب گران شیریں

اس میں شاعر نے نہایت نفیس لفظی مصوری اور دلکش وجمیل تراکیب استعمال کی ہیں گویا یہ شعر اعلیٰ شاعری کا بہترین نمونہ ہے لیکن اصل بات تو ایک دل آویز اور مقبول ومفہوم واقعے کی یاد دلاتی ہے۔ یہ بھی اگر قصے کہانی کی اہمیت نہیں ہے تو اسے کیا کہا جائے گا؟

کہانیاں محض بچوں کو بہلانے یا سلانے کے لیے نہیں ہوتی ہیں۔ یہ حقیقتیں ہوتی ہیں۔ نیویارک میں جب عہد حاضر کی دو فلک بوس عمارتیں مسمار ہوئیں تو نیویارک ٹائمس کے وقائع نگار جیمس یون نے کہا کہ اس اہم واقعہ کا تاریخ ساز پہلو یہ ہے کہ مرنے والوں، بچنے والوں اور بچانے والوں کی سب کی ایک الگ الگ بھرپور کہانی ہے اور "تعلق اس کا کسی طرح کی شعری رنگ آمیزی سے نہیں ہے۔"

ایک حقیقت شناس صحافی کا یہ قول اچھی طرح واضح کرتا ہے کہ یہ کہانیاں سلانے یا تفریح طبع کے لیے سننے یا دہرانے کے لیے نہیں بلکہ تاریخ کے صفحات میں محفوظ کرکے رکھ دیے جانے والے واقعات پر مبنی ہوں گی۔ گیارہ ستمبر کی کہانیاں وہ الم نصیبیاں تھیں جن سے تاریخ مرتب کی جاتی ہے۔ ہمیں یہ خیال ہوتا ہے کہ کہانی کار اپنے قلم کے ذریعے عوام میں سماجی ذمہ داری کا احساس پیدا کرتا ہے۔ کہانیاں عام طور پر بیتے دنوں کی باتیں ہوتی ہیں۔ ہم کہتے ہیں کہ بہت دنوں کی بات ہے ایسا ہوا تھا۔ معنی اس کے یہ بھی ہوئے کہ کوئی بھی بات آج کی، ابھی کی یا لمحہ موجود کی نہیں ہوتی ہے۔ بات ہم جب بھی کریں گے وہ سننے والوں تک پہنچتے پہنچتے پرانی ہو چکی ہوگی۔ بنیادی حقیقت یہ ہے کہ بیتی ہوئی وارداتوں، واقعات اور دکھوں اور سکھوں کا ہر ذکر ایک کہانی ہوتا ہے۔ اس طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ کہانی ماضی کا دوسرا نام ہے۔ حالیہ زمانوں کی باتیں جن میں قاری اور کہانی کار باہمی طور پر ہم عصر رہے ہوں کچھ زیادہ ہی چھان بین اور تعریف وتنقید کی کھرل سے وس پر نکلتی ہیں۔ یہی باتیں یا ماضی کے قصے تاریخی حقیقت نگاری کا روپ بھی دھار لیتے ہیں۔ لیکن ماضی کی ہر سرگزشت تاریخ نہیں کہی جاتی ہے کیونکہ تاریخ کا ایک بالکل ہی علیحدہ نظام فکر ہے، تاریخی فسانہ نگاری اگر شعور وبصیرت کی خصوصیات سے بہرہ ور ہو تو کلاسیکی درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ فہم وشعور اور تاریخ وواقعہ نگاری کا بھرپور امتزاج قرۃ العین حیدر کے ناول "آگ کا دریا" کو ادب عالیہ کا حصہ بنا دیتا ہے لیکن ہائے وائے کرنے والے عزاداروں کے ہاتھوں میں پڑ کر ایک سڑی ہوئی لاش بن جاتا ہے، جس کو یوپی کے دو تین مرثیہ خواں غسالوں کی طرح کافور میں بسانے میں مصروف نظر آتے ہیں، اس طرح سڑی گلی لاشوں کو گلاب وکافور میں غسل دینے کی کوشش اتر پردیش کے اڈیونیوں کے لیے یک گونہ بے خودی کا ذریعہ بن سکتی ہے۔ لیکن اگر ان طوطا مینا کہانیوں کو واقعی کہانی کا درجہ دیا جا سکے تو اس کے لیے انگریزی کی ترکیب Sacrophytes کا استعمال بہت موزوں ہوگا۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو صنف شعر کی کم از کم ایک خوبی تو اچھی طرح واضح ہوگی کہ وہاں بات اس طرح کہی جاتی ہے کہ ہزاروں سال پرانے حوادث آج اور ابھی کی سچائی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ یہاں افسانے کے معترضین کی ایک بات مانی جاسکتی ہے کہ افسانہ پرانا ہو جاتا ہے، شاعری پرانی نہیں ہوتی کیونکہ حافظ اور غالب کا طرز نوا ہمارے لمحۂ موجود سے منسلک نظر آتا ہے۔ پھر بھی شاعری اور فسانہ نگاری کے فرق کی کسی قطعیت کے ساتھ حد بندی مشکل ہے کیونکہ بقول پشکن "شاعری خود اصل

میں فکشن ہے۔"

بحیثیت ایک صحافی زیادہ تر وقائع نگار مشروط اور محتاط قسم کی نیم سچائیوں سے کام لیتے ہیں لیکن ایک کہانی لکھتے وقت یہی لوگ عام طور پر خود کو آزاد محسوس کرتے ہیں ان پر بوقت تحریر کوئی پابندی نہیں ہوتی ہے۔ یہ ایمانداری بہت سے صحافی محسوس کرتے ہیں، مگر اظہار حقیقت سے پہلوتہی کرتے ہیں۔ ایک حقیقت پسند کہانی کار کے لیے کہانی کہنا یا لکھنا کوئی علمی و ادبی مشق نہیں بلکہ سچ بولنے کا سہارا ہوتا ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ گجرات کے بارے میں لکھنے کے لیے بڑے بڑے حقیقت نگاروں کے قلم نہ اٹھ سکے۔

کہانیاں کسی طرح کی بھی کیوں نہ ہوں ان میں سچائی کا عنصر کم و بیش ہمیشہ ہی غالب رہتا ہے۔ شاعری کسی طرح اور کسی پیمانے کی کیوں نہ ہو اس میں کارفرمائی زیادہ تر مبالغہ آرائی اور کبھی کبھی تو بالکل جھوٹ کہوتی ہے۔ اقبال جیسا حق پرست اور صاحب فکر بھی ایک عالم سرخوشی میں حد سے گزر کر فرماتا ہے:

مثنوی معنوی مولوی ہست قرآں در زبان پہلوی

شاعری اور جھوٹ کے باہمی تعلق ہی کی بنا پر حق تعالیٰ ارشاد فرماتے ہیں: (ترجمہ: ہم نے اس (نبی ﷺ) کو شعر نہیں سکھایا اور نہ شاعری اس کو زیب دیتی ہے۔)

کہانی کار دنیا کے دکھوں کا نقیب ہوتا ہے۔ شاعر زیادہ تر صرف اپنے اور بیشتر فرضی اور جھوٹے غموں کا نوحہ خواں رہتا ہے۔ کہانی کار اپنی بات کہہ کر رخصت ہو جاتا ہے۔ خواہ آپ ہنسیں یا روئیں۔ شاعر دنیا کے ستم، رقیب کی سیاہ کاریوں اور صیاد کے جور و ستم کا حال بیان کرکے ہم سے رحم کی بھیک مانگتا ہے۔ ہم سے زبردستی داد وصول کرتا ہے۔ کسی کہانی کو آپ برا کہیں یا جھوٹا ٹھہرائیں لیکن کہانی کار اپنی بات کہہ کر خاموش ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قاری کبھی کبھی اس کی باتوں پر سوچنے، اس کے مضمرات تک پہنچنے کی بھی کوشش کرتا ہے۔ شاعر عام طور پر محض جھوٹ بولتا ہے۔ اگر آپ اس کی حماقت آمیز گریہ وزاری اور بدتمیزیوں پر واہ واہ اور مرحبا نہ کہیں تو وہ خفا ہو جاتا ہے، اکڑ جاتا ہے، بات چیت بند کر دیتا ہے۔ یہ نازک مزاجی، کہانی کاروں میں نہیں ہوتی ہے۔ شاعری اگر دنیا سے ختم ہو جائے (آج کل تو تقریباً ختم ہی ہو چکی ہے) تو معاشرے کا کوئی خاص نقصان نہیں ہوگا کیونکہ حقیقت یہ بھی ہے کہ شاعری کی نسل انسانی کو ضرورت ہی نہیں ہے۔ کہانی کار ایک ناصح اور مصلح کا روپ اختیار کرنے کی کوشش نہیں کرتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ اپنی قدر منوالیتا ہے۔ شاعر اپنی اہمیت جتانے کے لیے تاریخی یا مذہبی اساطیر کی طرف بھی اشارے کرتا ہے۔ بڑے اونچے اونچے اصولوں کا بھی ذکر کرتا ہے لیکن ہر بات کی تہہ میں مقصد اس کا اپنی اہمیت و عظمت تسلیم کروانا ہوتا ہے۔ یہ بات بھی بہت کم شعرا محسوس کرتے ہیں کہ تاریخی عوامل و تلمیحات کی طرف رجوع کرتے ہوئے وہ غیر ارادی طور پر کہانیوں اور کہانی کاروں کی اہمیت تسلیم کرتے ہیں۔

شاعر بلندی سے پستی میں گرتا ہے، کہانی کار پستیوں کی طرف سے بلندیوں کی طرف مائل پرواز رہتا ہے۔ زیادہ تر شعراء جمہوریت کی زبانی مدح خوانی بھی کرتے ہیں لیکن کوشش سب کی یہی ہوتی ہے کہ سامعین صرف ان ہی کو سنیں، ان ہی کے کلام پر سر دھنیں اور معاصر شعراء کو ایک لمحہ شعر خوانی بھی نہ عطا کریں۔ زیادہ تر شاعر مصلحت پسند، اصحاب دَول کے درباری اور ایک دوسرے کی پگڑی اچھالنے والے ہوتے ہیں، جبکہ افسانہ نگار

پریم چند، منٹو، بیدی اور کرشن چندر وغیرہ کے ارذل ترین پہلوؤں کی عکاسی کرتے ہوئے زینہ بہ زینہ اوپر چڑھتے نظر آتے ہیں۔ کوئی افسانہ نگار خود کو حسین و یکتا ثابت کرنے کی کوشش نہیں کرتا ہے جبکہ دوسری طرف یقین و ایمان ہر شاعر کا یہ ہوتا ہے کہ وہ بیک وقت افلاطون، مسیح اور سکندر..... یعنی عقل و فہم، امن و انسانیت اور شجاعت و مردانگی کا نمونہ ہوتا ہے۔

شاعری کی تعریف تو خوب کی گئی ہے لیکن فکشن کی اہمیت پر زور دینے والے حضرات نے بھی اپنے فن کو انسانیت کے پہنچنے کے امکانات سے وابستہ کرنے میں تساہلی برتی ہے۔ فکشن کی اہمیت اور تعریف کے سلسلے میں اگر لکھا جائے تو یہ کام شاعری اور فن شاعری کی قصیدہ خوانی سے بہر حال بہتر ہوگا۔ کمال یہ ہے کہ دو کلچر کا شوشہ چھوڑنے والے اور اس پر بیسیوں صفحات سیاہ کرنے والے سی پی اسنو نے بھی یہ کہا کہ لوگ کہانی اور ناول تو صرف حظ اٹھانے اور دل بہلانے کے لیے پڑھتے ہیں، فرماتے ہیں:

Why do we read novels for?
The answer if for various kinds of pleasure.

اگر فکشن محض دل بہلانے کی چیز ہے تو شاعری کہاں تک ارتقائے تمدن میں معاون رہی ہے؟ شاعری کب اور کس طرح سماج سدھار کا وسیلہ بنی؟ شاعری جسے حسن و جمال اور صوتی رقص و لفظی ترنم کا نام دیا جاتا ہے ادبیات عالم میں ہی نہیں بلکہ اردو میں بھی (کئی لاکھ غزلیوں کی موجودگی کے باوجود) عبرتناک موت مر چکی ہے۔ نثری نظم اور نئی نئی فضول و لایعنی اقسام و صنفوں کے کیڑے مکوڑے اس کے مردہ جسم میں مزید عفونت پیدا کر رہے ہیں، اگر کچھ جان باقی ہے تو وہ اردو غزل میں ہی ہے، مگر وہاں بھی اس کا گجرات بنانے کی ہر ممکن کوشش جاری ہے۔ آزاد غزل نام کا ایک نیا کوڑا حال ہی میں نمونہ پذیر ہوا ہے۔ اگر اسنو کا یہ دعویٰ کہ ناول اور کہانی صرف دل بہلانے کا ذریعہ ہیں تو کیڑوں مکوڑوں والی شاعری جو حالی کے لفظوں میں "عفونت میں سنڈاس سے بھی بدتر ہے" کن طبائع کے لیے وجہ روحی فیضان کہی جا سکتی ہے۔ لوگ "مٹھی بھر غزلیں" اور صفحات کا زیاں کرنے والی ہذیانی "ہائے دل ہائے جگر" والی مروڑیاں پڑھ کر یا سن کر کس طرح متمتع ہوتے ہیں؟

شاعری ہمیشہ زیست زدہ کالوں کی "ہائے ہائے" سے مملو رہی ہے۔ ہر شاعر خاص طور پر غزلیے خود کو عصر حاضر کا مسیح و علاج سمجھتا ہے جبکہ کہانی کار دنیا کے اور انسانیت کے مسائل پر لکھتا ہے۔ وہ سماج کی بہتری کی کاوشوں میں غلطاں رہتا ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" اور "ٹوبہ ٹیک سنگھ" منٹو کے ذاتی غم کی ہائے وائے نہیں بلکہ ایک پورے معاشرے اور اس کے بہیمیت آمیز دور کی جراحتوں کی المناک ہے۔ اس کے بعد غالباً یہ کہنا کسی طرح مبالغہ نہ سمجھا جائے گا کہ افسانے اور کہانیاں لکھنے والے ادب کے ذریعے سماجی ذمہ داری کا احساس پیدا کرتے ہیں۔

ایران کی معلم ادیبہ آذر نفیسی نے اپنی تازہ ترین تصنیف Reading Lolita in Tehran میں بتایا ہے کہ جب اسلامی انقلاب کے بعد ایران میں ادب اور خاص طور پر مغربی ادب کی تعلیم اور مطالعے پر پابندیاں لگائی گئیں تو وہ اپنی طالبات سے زیادہ تر الف لیلہ کی کہانیوں کے تناظر میں عصری "امور" کی طرف

اشارے کرتی ہوئی عورتوں کی زبوں حالی پر تفصیل سے تبادلہ خیال کرتیں۔ الف لیلہ کے حوالے سے ہی آذر نفیسی اس المیے کو واضح کرتی ہیں کہ آدھی عورتیں تو بے وفائی اور آشنائیوں کے جرم میں قتل کر دی جاتی ہیں اور بقیہ نصف عورتوں کو باعصمت اور کنواری رہنے کی سزا میں موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے (شہریار ہر رات ایک کنواری کے ساتھ گزارنے کے بعد صبح سویرے اسے قتل کرا دیتا ہے)۔ ان دو انتہاؤں کی ماری ہوئی عورت کے لیے کیا کوئی اور بھی راستہ ہے؟ یہاں سے ساری بحث دنیا کے عام مسائل اور خاص طور پر عورتوں کی ازلی بدبختی کی طرف مڑ جاتی ہے۔ آذر نفیسی نے لکھا ہے کہ انھوں نے جب الف لیلہ کی کہانیوں کو ایک بلند مقصد کے لیے استعمال کیا اور طالبات کو سوچنے پر مجبور کر دیا تو تفتیشیان حرم نے الف لیلہ کے مطالعے پر ہی پابندی لگا دی!

ادب دوستوں کی ایک بڑی تعداد آج بھی ایسی ہے جو یہ واضح کرنے سے قاصر ہے کہ کہانی لکھنا، کہنا اور سنانا اصل میں کس طرح کا فن ہے۔ یہ شاعری کی طرح ترنم آفرینی، ڈرامہ کی طرح نقلیں اتارنے، مصورت بسورنے یا تنقید نگاری کی طرح ذاتی تعصبات کے اظہار یا درباری مصاحبوں کی طرح اہل دول کے اعضاء جسمانی کے مخصوص حصوں کی تطہیر و نظافت کرنے والا کوئی فن نہیں ہے۔ خطیبوں کی طرح عقلی سے ڈرانے یا بے ایمان سیاسی رہنماؤں کی طرح پُر فریب خواب دکھانے کا عمل بھی نہیں ہے۔ یہ کہانی کہنے والا کوئی نقاب اوڑھ کر، کوئی نقلی چہرہ لگا کر یا کسی اداکار کی طرح بن سنور کر ہمارے سامنے نہیں آتا ہے، وہ ایک عام قصہ خواں ہوتا ہے۔ تخیل کی کتنی ہی اونچائیوں پر پرواز کیوں نہ کرے، ورڈز ورتھ کے اسکائی لارک کی طرح اس کا رشتہ زمین سے برابر قائم رہتا ہے۔ کہانی یا فکشن کسی کی جدی میراث نہیں بلکہ پوری انسانیت کا سرمایہ ہوتی ہے۔

زیادہ تر لوگ کہانی کے فن کو بچپن سے وابستہ سمجھتے ہیں لیکن جب زندگی کی آگ سے تپ کر نکلنے والا کوئی کہنہ سال ملاح کوئی کہانی سناتا ہے تو اقصائے عالم کے مختلف ادوار کے حدوث و استمرار اس سے گتھے ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بچے کہانیاں کہنے والوں پر اعتبار کرتے ہیں کیونکہ کہانی سنانے والا پورے اعتماد سے زندگی کے روزمرہ کے دکھ سکھ کا ذکر کرتے ہوئے تاثر یہی دیتا ہے کہ وہ سچ بول رہا ہے۔ شاعر کتنا ہی سچ کیوں نہ کہے اس پر اعتبار کرنا ہر حال میں مشکل ہوتا ہے۔ تو یہ تصور کہ کہانی صرف زمانی یا مکانی قیود کی اسیر ہوتی ہے، کس طرح قابل قبول نہیں ہو سکتا ہے۔ ایلیڈ اور اوڈیسی کسی حصہ عمر، کسی ملک یا کسی خاص نسل کے لیے مخصوص کہانیاں نہیں ہیں۔ الف لیلہ کی کہانیاں ہر زمانے اور ہر ملک کے لیے ہیں۔ کہانی کہنا اور سنانا ایک غریب قصہ ساز کی صورت گشی کے برابر ہے کیونکہ یہ عمل جن شادمانیوں یا جراحتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے ان سے ہی ذہنوں کی تشکیل اور امنگوں کے جنم ہوتے ہیں۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ کہانی سائنس ہے اور شاعری فن۔ یہ دونوں بالکل ہی جداگانہ عمل ہیں لیکن کبھی کبھی ساتھ چلتے ہیں۔ کہانی کار شعر بھی کہتے ہیں اور شاعر اکثر اوقات کہانیاں اور ناول بھی لکھتے ہیں۔ اس طرح دیکھا جائے تو دو مختلف اصناف ادب میں درک رکھنے والوں کو "ٹو کلچر" قسم کی اصطلاحوں سے بری قرار دیا جا سکتا ہے اور یہ ماننا پڑتا ہے کہ یہ ایک ہی میدان تگ و تاز کے دو مختلف پہلو ہیں اور اگر شعر و فن یکجا ہو سکتے ہیں تو سائنس و آرٹ کے مہم کاروں کو یکجا ہونا کیا مشکل ہے؟ یہاں ٹو کلچر کا دعویٰ ہی ضعیف ہو جاتا ہے۔ اسٹو کہانی کی تنقیص

کرنے کی دھن میں ادبیات عالم کے بارے میں ہی اپنی فطرت کے خم و پیچ میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔

کہانیاں مختلف طرح کی ہوسکتی ہیں اخبارات میں وقائع نگاری کو بھی کہانی کہا جاسکتا ہے۔ انھیں تو "اخبار" کہہ کر نظر انداز کیا جاسکتا ہے لیکن گاتھاؤں اور اساطیر کا کیا درجہ ہے؟ ہم پرانے بادشاہوں یا بہادری کے کارنامے سنتے اور پڑھتے ہیں، ان میں زور بیان سے نمک مرچ لگا کر تاریخ کا حصہ بنانے کی جدوجہد بھی ہوتی ہے۔ ان کو اگر حکایات (گلستاں۔ بوستاں) کے زمرے میں رکھئے تو ان کا خاص مقصد پند و نصیحت، یا بالفاظ دیگر اصلاح معاشرہ ہوتی ہے۔ قومی خصوصیات ابھارنے کے لیے تاریخ نگاری اور اخباروں کے ذریعہ وقائع نگاری دو الگ باتیں ہیں، لیکن ان دونوں کو ملا کر بھی ایک مرکب تیار کیا جاسکتا ہے جسے برطانوی فلم ساز ڈیوڈ ینم Faction = Fiction + Fact کہتا ہے۔ یہی "فیکشن" اکثر اوقات کہانی کاروں کو بزم ادب میں سند اعلیٰ کے حصول کا بھی حق دار ٹھہراتا ہے۔ اس طرح پھر یہ بات دہرانی پڑے گی کہ کہانی اور افسانہ سماج میں احساس ذمہ داری پیدا کرنے کے کام آتے ہیں۔

کہانی ہی کے سلسلے میں ذکر ناول اور ناولٹ کا بھی آتا ہے۔ ناول نگار عام طور پر ایک طرح سے اطلاعات فراہم کرتے ہیں لیکن "کہانی کار" عقل کی تبلیغ کرتا ہے۔ کہانی کار کے تجربات میں ساری دنیا کی تجربوں کا نچوڑ شامل ہوسکتا ہے، جیسے ایک مکان میں کئی لوگ مل جل کر رہیں۔ کہانی ذہن و اعضا کے اتحاد سے پیدا شدہ ہنر ہے، اسے ہم فن، ہنر یا Artisanal بھی کہہ سکتے ہیں۔ کہانی صرف آواز کے زیر و بم کا نام نہیں ہے۔ بچی کہانی کہنے میں ہاتھوں کی گردش اور چہرے کے اُتار چڑھاؤ کا بھی ہاتھ ہوتا ہے۔ ہومر سے لے کر بالزک تک کہانی یا داستان اپنا رنگ و روپ خود بناتی آئی ہے۔ ناول یا ناولٹ حقائق کی توسیع ہوتے ہیں۔

افسانے یا نئی کہانی کی جامع تعریف مشکل ہے۔ اس کی صرف توضیح کی جاسکتی ہے۔ عام طور پر تسلیم کیا جاتا ہے کہ کہانی کو مختصر تو ہونا ہی چاہئے، جیسا کہ ایک ادیب کا کہنا ہے کہ اچھی مختصر کہانی وہ ہے جو نصف گھنٹے میں ختم کی جاسکے۔ مطلب یہ کہ کوئی کہانی پڑھنے میں اگر آدھے گھنٹے سے زیادہ وقت صرف ہو تو پھر اسے مختصر کہانی کے زمرے میں شامل کرتے ہوئے تامل کرنا پڑے گا۔ کہانی میں بہت سی باتیں شامل کی جاسکتی ہیں۔ جدید امریکی کہانی کا پیش رو سال بیلو (Saul Bellow) بہت بھاری بھرکم مسائل پر کہانیاں لکھتا ہے۔ اس کی کہانیوں میں سیاست، تاریخ، مابعد الطبیعات، محبت، نفرت، موت، یادیں، شعور و لاشعور، جدیدیت، جنس پرانی، سوشلسٹ حقیقت نگاری اور جرمن آتش خانوں کی بھیمت وغیرہ بھی کچھ شامل ہوتا ہے۔ بہت سی کہانیاں اتنی طویل ہوتی ہیں کہ انھیں مختصر کہانی کے درجے میں شامل کرنا زیادتی ہے، لیکن سب کا مجموعی تاثر بہت جامع اور دیرپا ہوتا ہے۔ واقعہ کیسا ہی کیوں نہ ہو، کہانی کی ساخت اور تانا بانا کتنا ہی مختلف الذات کیوں نہ ہو، اسے جوڑنا اس طرح چاہئے کہ چول پر چول بٹھانے کا گماں گزرے (یہاں کہانی غزل سے میلوں دور صنف ہوتی ہے جس میں ہر شعر میں ایک الگ روداد دیا جاتا ہے) اگر ایک جامع وحدت تاثر نہ ہو تو نگارش کہانی بلکہ انشائیہ کا روپ اختیار کرے گی۔ اب اگر اس میں ہلکی سی حس مزاح کا بھی عنصر ہو تو کہانی کو کلاسیکی درجہ بھی عطا کیا جاسکتا ہے۔ شیکسپیئر سے لے کر بالزک تک ہر فکشن نگار نے سنجیدہ اور سنگین امور کو شگفتگی و شادابی کے ساتھ بٹھانے کا کارنامہ بھی انجام دیا ہے۔

کہانی تاریخی واقعات نگاری سے الگ اور زیادہ تر ذاتی، انسانی اور اخلاقی اقدار کی مظہر ہوتی ہے۔ پولین کی ماسکو سے واپسی کا صحیح حال معلوم کرنے کے لیے ہم کیمبرج کی "مہمات نپولین کی تاریخ" نہیں بلکہ "وار اینڈ پیس" پڑھ کر زیادہ بصیرت حاصل کر سکتے ہیں۔ اس طرح کی کہانیوں کی خوبی یہ ہے کہ واقعات نگاری میں دل گداختہ بھی ہم سفر رہتا ہے۔ "فکشن نگار جس طرح قاری کے بالکل قریب پہنچ جاتا ہے اور جس طرح اس کے ذہن واعصاب کو متاثر کرتا ہے، اتنی اپنائیت اور قربت تو لوگوں کو اپنی ماں سے بھی نہیں ہوتی ہے۔" (انتھونی ٹرولوپ نے یہ بات اپنے ناولوں کے دفاع میں کہی ہے)۔

کہا جاتا ہے..... اور یہ کسی حد تک صحیح بھی ہے کہ شاعری انسانی تہذیب کی علامت ہے۔ غالباً اسی وجہ سے روزِ ازل سے ہی اس کے بارے میں لکھتے آئے ہیں۔ شعر کیا ہے، شاعری کیسی ہونی چاہیے، تاریخ میں شاعروں نے کیا کیا کارنامے انجام دیے ہیں، ان سب امور سے متعلق کتاب خانے بھرے ہوئے ہیں۔ افلاطون کی مثالی دنیا کو چھوڑ کر غالباً دنیا کے ہر خطے کے ادیب وقلم کار نے شاعری کی تعریف میں بھرپور خامہ فرسائی کی ہے اور گو کہ حالی نے "جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے" کہہ کر ایک نئی سوچ کی بنیاد ڈالی مگر بات انھوں نے بھی شعر ہی میں کہی۔ ان کا جتنا نام بحیثیت نثر نگار ہے، تقریباً اتنی ہی اہمیت ان کی شاعری کو بھی حاصل ہے۔ "مقدمہ شعر و شاعری" کو "مسدس مدوجزر اسلام" سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جا سکتا ہے۔

یہ نکتہ بھی بہت کم اصحاب فکر نے پیش نظر رکھا کہ بنیاد شاعری کی بھی فسانوں پر ہی ہے۔ اگر قصہ کہانی، داستان یا فسانہ نہ ہو تو شاعری محض ہوا میں پرورش نہیں پا سکتی۔ فردوسی، ملٹن، شیکسپیئر، انیس اور خود حالی بھی اصل میں قصے کہانیاں کہتے رہے ہیں۔ بیسویں صدی کے شروع میں منظوم ڈرامہ کی اہمیت واحیاء پر غور کرتے ہوئے شاکی تیغ نگاروں بھی یاد رکھیے۔ آجکل ایک خاص مدرسہ فکر کا خیال ہے کہ اصناف ادب میں اولیت اور اہمیت کہانی کو دی جانی چاہیے۔

برطانیہ میں کہانیاں لکھنے، کہانیاں سننے اور کہانی پڑھنے والوں کا ایک حلقہ ۱۹۸۸ء میں کرک کریک کلب (The Crick Crak Club) کے نام سے قائم ہوا۔ جگہ جگہ چائے خانوں، کافی ہاؤسوں اور مے خانوں میں اس کے جلسے ہوئے۔ شرکاء کی تعداد ان جگہوں پر شعری نشستوں کے مقابلے میں ہمیشہ زیادہ ہی۔ ان کہانی سماؤں کی مقبولیت کی بڑی وجہ یہ بتائی گئی کہ جن تحریروں پر مباحثہ ہوتا ہے ان کے لکھنے والے زود رنج اور روتے بسورتے شاعر نہیں بلکہ پختہ کار اہل قلم ہوتے ہیں۔ اسی بناء پر لندن کے عالمی ادبی میلے کے ایک ڈائرکٹر جیڈ فلورنس نے کہا کہ "آج ہم فکشن کے عہد زریں سے گزر رہے ہیں۔"

شاعر حضرات یا دوسرے معنوں میں غزلیے عام طور پر سستی شہرت اور نمود ونمائش کے دلدادہ ہوتے ہیں۔ اگر بالکل فرائڈ کے نقطہ نظر سے بات کہنے کی کوشش کی جائے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ہر جاندار بشمول چرند و پرند ایک ذوق خود نمائی کا اسیر ہوتا ہے۔ یہ ذوق خود نمائی جبلت میں بھی شمار ہو سکتا ہے۔ کبھی کبھی تو ذوق وشوق ارتقائے تہذیب کی طرف پیش رفت کا بھی محرک ہوتا ہے۔ لیکن ایسا شاذ ہی ہوتا ہے ورنہ عام طور پر تو یہ ہوتا ہے کہ یہ ذوق اپنی انتہا پر پہنچ کر خود ملامتی (Self hate) کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ ہر جاندار کسی نہ کسی حد تک خود

فعل کا مرتکب بھی ہوتا ہے۔ یہی خود پسندی کمسن لڑکوں کو امرد پرستوں کی ہوس رانی کا شکار بنا دیتی ہے۔ زیادہ تر غزل گو شاعر شروع عمر میں ریش بردار یا بھی ذوق کے مالک استادوں کے پروردہ و تربیت یافتہ ہوتے ہیں۔ خود فعلی ہو یا اغلام، نتیجہ دونوں کا اپنی ذات سے نفرت پر نکلتا ہے۔ ایک اندازے کے مطابق اسی پچاسی فی صدی کی حد تک کامیاب لوگ خود فعلی کے مرتکب ہوتے ہیں۔ اس کے لیے مجرد اور کم عمر ہونا یا ظاہری پارسائی ضروری نہیں ہے۔ یہ بات خاصی حیران کن ہے کہ بیشتر شادی فن کار خود فعلی یا ہم جنسیت میں مبتلا رہتے ہیں۔ شعر وادب یا فکر و فن کی دنیا میں تو اس طرح کی جنسی کجروی ایک طرح سے قابل معافی سمجھی جاتی ہے لیکن اس کجروی کا مقصد حصول لذت نہیں بلکہ تہہ میں اس کے جذبہ وہی خود پسندی و خود نمائی کا ہوتا ہے۔ اس نفسیاتی مواظبت کا آخری درجہ لذت غم، تمنائے مرگ یا خود سے نفرت کی صورت میں نکلتا ہے جو صرف شعراء سے منسوب رہی ہے۔ شاعری کرنے والے (یہ لوگ شاعر سے الگ ہوتے ہیں) اول و آخر نرگسیت اور اس کی انتہا پر احساس برتری میں مخمور رہتے ہیں۔ مگر یہ اظہار برتری جس کا اظہار یہ لوگ ہمہ وقت کرتے رہتے ہیں، اصل میں ایک ڈھکے چھپے احساس کمتری کا دوسرا رخ ہوتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا ناروا نہ ہوگا کہ عام غزلیہ حضرات دراصل غیر شعوری طور پر اپنے آپ پر نادم رہتے یا احساس کمتری میں مبتلا رہتے ہیں۔ اس بات کا بین ثبوت یہ کہ یہ سب لوگ زیادہ تر عہدہ پرست، خوشامدی اور مکید و فیض رساں عمائد کے حاشیہ بردار ہوتے ہیں، نام چھپوانے یا خود نمائی کے لیے معمولی سے معمولی اور حقیر سے حقیر شخص کی خوشامد سے دریغ نہیں کرتے ہیں۔ ہمیں عرفی کی مثالیں کم ملتی ہیں جس کو بلانے کے لیے جہانگیر اپنا ذاتی قاصد بھیجتا ہے، زیادہ تر مقلدین طالب آملی کے ہی نظر آتے ہیں، جو صدائے ڈنگ رن کر عرق گلاب ہی نہیں بلکہ آب حیات کی تمنا کرتا ہے تاکہ کسی سردار وقت کا پیغام لانے والے کے پیر اچھی طرح دھو سکے۔

شاعر جھوٹ بولتے، جھوٹ سوچتے اور مبالغہ آرائی کے میدان میں فکر فلک پیما کے مظاہرے کرتے ہیں۔ کہانی کار بچی باتیں لکھتا ہے۔ سچائی تو پیٹرول کے جھیل میں سگرٹ کا ٹکڑا پھینک دینے کی مانند ہوتی ہے۔ زندگی کی سچائیوں کے پیٹرول سے بھری ہوئی ساکت وصامت، سوئی سوئی جھیل میں جب کوئی منچلا پروائی سے جلتی سگرٹ کا ٹکڑا پھینک دیتا ہے پھر..... باقی قارئین جانیں یا ناقدین۔

ماضی پرست، علامت نگاری کے گورکھ دھندوں میں پھنسے، پرانی حویلیوں، شکستہ مزاروں، کافور آمیز یادوں اور مجہول ہائے وائے کرنے والے بعض افسانہ نگاروں نے ترقی پسندی کی ضد میں اردو افسانے کا چہرہ مسخ کرنے میں لگ بھگ تیس برس خرچ کر دیے، مگر ان کے پاس ادب کا کوئی صحت مند تصور نہیں تھا۔ ان کے پاس آدرش نہیں تھے، مستقبل کے لیے آرزوؤں اور فرقہ پرستی و فسطائیت کے خلاف جدوجہد کی استطاعت نہ تھی، اس لیے یہ الجھوئی حضرات بیتے دنوں کی یاد کرکے ہی رومال بھگوتے رہے۔ چونکہ یہ لوگ کے جرأت آزما تقاضوں کی طرف سے آنکھیں بند کیے رہے، اس لیے تقریباً سب ہی انعام یافتہ اور خضاب آلودہ عزا خواں ماضی میں بسر کرنے کے خواہاں ہیں۔ جدیدیت کے دعویدار یا کہانی کو چیستاں بنانے والے لوگ اب بھی..... "کس کس مزے سے زندگی کرتے" کی حسرت میں سوگوار ہیں لیکن باشعور اور فہیم فنکار دور نگاہ و بصیرت کے ساتھ ماضی میں بسر کرنے میں نہیں، بلکہ یہ سوچنے میں مصروف رہتے ہیں کہ ایسا کیوں ہوا؟ آئندہ کا لائحہ عمل کیا ہو۔ حیات انسانی کے

راہ ساز تصورات کو کس طرح عصری تقاضوں میں بسر کیا جائے۔ ایلس منرو بھی اپنی کہانیوں میں ماضی کی طرف دیکھتی ہے لیکن وہ ماضی میں جا کر بسر کرنے کی خواہاں نہیں ہے، خواہش اس کی بس یہی ہے کہ ہر ممکن پہلو سے اپنے ماضی پر گہری نظر ڈال سکے۔

اردو بہت سی تاریخی وجوہ سے ہمیشہ دوسرے درجے پر رہی ہے۔ مقابلہ اسکا بہت رئیس اور قدیم زبانوں، عربی، فارسی اور انگریزی سے رہا ہے۔ آج کل بھارت میں ہندی فسطائیت اس کی تخریب کی ہر کوشش میں مصروف ہے۔ ان باتوں کی وجہ سے اردو میں بات کرنا کم ظرفوں کے خیال میں ایک ہی گھٹیا اور کمتر بات ہے۔ اس المیئے کی وجہ پر غور کیے بغیر ہی اردو کے زیادہ تر قلم کار احساس کمتری میں مبتلا رہتے ہیں۔ یہ احساس کمتری انھیں اکساتا اور مجبور کرتا ہے کہ وہ جب ہم عصروں میں بیٹھیں تو اپنی برتری ثابت کرنے میں کوشاں رہیں۔ اردو شاعروں کے ذہن کے نہاں خانوں میں یہ چور موجود رہتا ہے کہ میں ایک کمتر شخص ہوں اور کمتر زبان کا نمائندہ ہوں۔ جو لوگ مجھے سننے آئے ہیں وہ یقیناً مجھ سے بھی گھٹیا ہوں گے۔ اگر یہ لوگ کچھ کرنے کے اہل ہوتے تو مجھ ایسی ناچیز ہستی کی قدر دانی کیوں کرتے۔ یہ کمزوری ہے تو اردو کے تقریباً تمام قلم کاروں میں (جسے دیکھئے انگریزی بولنے اور انگریزی زبان میں اپنی فکر فلک پیما کے تراجم کیے لیے مرا جا رہا ہے) لیکن دوسری زبانوں سے مرعوب ہونے اور دوسروں کے نابدان سے جھوٹے نوالے نکالنے اور فخر و مباہات کے اظہار کرنے میں زیادہ تر نمایاں غزلیہ حضرات ہی نظر آتے ہیں (سودا اور غالب کو بھی فخر یہی تھا کہ وہ اردو نہیں بلکہ فارسی کے ماہر تھے)۔

شاعری بنیادی طور پر کوئی مثبت کام نہیں ہے۔ اسے آپ ''کام مرصع ساز'' کا ضرور کہہ لیں مگر ارتقائے تمدن کی تاریخ میں آپ شاعروں کو کسی اہم موڑ پر نظریہ ساز، تاریخ ساز یا مصلح حیات کی حیثیت نہیں دیکھیں گے۔ کہانی کار ادب کے ذریعے سماج کے دھاروں کو سرسبزی و شادابی کی طرف موڑنے میں کوشاں رہتا ہے۔ جبکہ شاعر اپنی فنی بلندی پر پہنچ کر غم ذات کو غم جہاں ثابت کرنے کی سعی نامشکور میں خودکشی کی طرف راغب ہوتا ہے۔ ڈکنس کا فن ہمیں تعلیمی اصلاحات اور صنعتی انقلاب کی طرف لے جاتا ہے جب کہ گیٹے کا ورتھر یورپ کے جوانوں کو خودکشی پر مائل کرتا ہے...... اور خودکشی؟

کیا خودکشی سے بھی بڑھ کر کوئی بزدلانہ فعل ہے؟ یہ دیوانگی اور جنون شعار تو شاعری کا ہی رہا ہے۔ کیا کسی فلسفی، کسی مصلح اعظم یا کسی پیغمبر، ولی یا صوفی نے اس کی تعریف کی یا اپنے ہاتھوں اپنی زندگی ختم کرنے کا اقدام کیا؟ خودکشی انسان کے لیے تو باعث شرم ہے ہی لیکن خدا اور مذہب کی توہین بھی ہے۔ شاعروں کو گھبرا کر مر جانے کی باتیں کرتے دیکھا جاتا ہے لیکن ذرا دور دور تک نظر دوڑایئے، کسی کہانی کار، کسی فکشن پرست یا افسانہ نگار کی خودکشی کی داستان بھی کہیں ملتی ہے؟ وجہ یہ ہے کہ شاید ضعیف الطبع اور نامرد ہوتے ہیں جبکہ افسانہ نگار ہر جگہ، ہر دور میں میدان وغا میں رزم آرا نظر آتے ہیں۔

شاعری تو جو ہے سو ہے۔ اس بارے میں حالی بہت کچھ کہہ گئے ہیں۔ مگر کہانی کیا ہے؟ اس بارے میں مجھے اپنی ہی بات دہرانے کی اجازت دیجئے:

''کہانی ایک لوحِ فکر بھی ہے اور نالۂ اضطراب بھی، یہ سوزِ حزن بھی ہے اور سرمایۂ نشاط بھی، یہ جلوۂ شب

گیر بھی ہے اور آہ خیز بھی، یہ نسیم خرد بھی ہے اور ہوائے جنوں بھی۔ کہانی دراصل جامعیت کا وہ پیکر لطیف ہے جس کی مکمل تفسیر یا ناقابل اختلاف تشریح کی کوشش اسی طرح ذوق لطیف کے فقدان کی غماز ہے جیسے وینس ڈی میلو کے مجسمے کو جمپر اور ٹی شرٹ پہنانے کی سعی.....“

کہانی تہذیب ہے، روایت ہے، شرافت ہے اور تہذیب اور شرافت کی بنیاد ہوتی ہے حقائق پر۔ خوابوں پر نہیں۔ ”کفن“ اور ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“ ہماری کہانیاں ہیں اور پریم چند اور منٹو ہماری آبرو...“

☆☆☆

شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی حد بندیاں

بلراج کومل

مختلف جانوروں کی شناخت ان کی جسمانی ساخت سے کی گئی اور جب یہ طے ہو گیا کہ ان میں سے ایک جانور سوچنے والا جانور ہے تو پھر اس کی تمام تر جغرافیائی، جسمانی، سماجی، معاشرتی، پیداوار اور دیگر تفصیلات کی فہرست تیار کی گئی۔ یہ حد بندیوں کا سلسلہ آغاز تھا۔ تاریخ نے اس کو لامختتم تسلسل عطا کیا جو آج بھی جاری و ساری ہے۔ فن اور ادب چونکہ زندگی ہی کا اظہار ہیں اس لیے حد بندیوں سے ماورا نہیں ہیں۔ جب ہم شاعری اور فکشن کی ٹوٹی ہوئی حد بندیوں کا ذکر چھیڑتے ہیں تو ہم ناگزیر طور پر تسلیم کیے ہوتے ہیں کہ شاعری اور فکشن کی مخصوص حد بندیاں اپنا اپنا منفرد وجود رکھتی ہیں۔ ہمارا مسئلہ صرف یہ ہوتا ہے کہ ان علاقوں ان حصوں کی نشان دہی کی جائے جہاں جہاں حد بندیوں میں دراڑیں پیدا ہوئی ہیں یا جہاں جہاں وہ ٹوٹ کر گر چکی ہیں۔

آیئے سب سے پہلے فکشن کی کچھ حد بندیوں پر نظر ڈالیں۔

ہماری بدقسمتی ہے کہ لفظ فکشن کا کوئی مناسب ترجمہ اردو زبان میں موجود نہیں ہے۔ خالص لغوی مفہوم میں فکشن کے ذیل میں وہ بیانیہ نثری تحریریں رکھی گئی ہیں جن میں تخیلی اور تخلیقی سطح پر واقعات، مناظر اور کرداروں کی مدد سے زندگی کی نمائندگی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ فکشن کے تحت آنے والی اصناف عام طور پر افسانہ، کہانی، حکایت، داستان اور ناول ہیں۔ تاریخی اور روایتی طور پر فکشن کی اولین خصوصیت بیانیہ کا تسلسل ہے۔ ایک واقعہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہ واقعہ دوسرے واقعے کو جنم دیتا ہے۔ دوسرا تیسرے کو اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ کچھ واقعات انسانوں کے شعوری فیصلوں سے جنم لیتے ہیں جبکہ کچھ دوسرے واقعات انسانوں کے شعوری انتخاب اور غیر شعوری یا لاشعوری اعمال سے ماورا ہوتے ہیں۔ وہ فطری، سماجی، تاریخی اور معاشرتی تصادموں سے جنم لیتے ہیں یا ایک دوسرے کے جدلیاتی رد عمل سے، جس کو سمت دینے یا جس کو قابو میں لانے کی انسانی استعداد محدود ہوتی ہے۔ فکشن لکھنے والا ادیب عام طور پر منطق کا سہارا لیتا ہے۔ صورت حال کے مطابق کرداروں کا انتخاب کرتا ہے۔ وقت کے سکے سے دنوں، مہینوں، برسوں اور گھڑی کی سوئیوں کی رفتار کے مطابق نمٹتا ہے۔ نقطۂ آغاز اور سلسلہ مدارج کا تعین کرتا ہے اور بالآخر نقطۂ معروج پر پہنچتا ہے۔ بیانیہ کی صورت بعض اوقات خط مستقیم کی بھی ہو سکتی ہے۔ اس عمل میں اکثر اوقات لکھنے والے کے سامنے ایک طے شدہ مقصد ہوتا ہے۔۔۔۔ بعض اوقات محض تصویر کشی، بعض اوقات منظر نگاری، بعض اوقات کردار سازی، بعض اوقات معنی حیات کی تلاش۔۔۔۔ دوسرے لفظوں میں لکھنے والے کے ذہن میں کوئی مخصوص موضوع ہوتا ہے جس کی تخلیقی تفہیم کے لیے وہ مختلف وسائل وضع کرتا ہے۔ بعض اوقات بظاہر بیانیہ تحریر مختلف مدارج سے گزرتی ہوئی غیر شعوری طور پر گہری علامتی معنویت اور ماورائیت اختیار

کرلیتی ہے۔ پلاٹ، کردار، استعارہ، علامت، نقطۂ نظر، بیانیہ، منظر مسلسل، سیر بین کی تصویر۔۔۔۔۔ فکشن ان سب کا سہارا لیتی ہے اور ہر لکھنے والا اپنے مخصوص نصب العین کے مطابق ان کے تناسب اور باہمی ردعمل کی تنظیم میں تبدیلیاں کو کرتا رہتا ہے۔

فکشن کے بنیادی مسائل یہ ہیں۔

کیا ہوا۔ واقعہ، یا حادثہ۔ آخر کیا ہوا۔

وہ کون لوگ تھے جن کے ساتھ یہ واقعہ یا حادثہ منسلک تھا۔

اس واقعے یا حادثے کی وجہ کیا تھی۔

نتیجہ کیا نکلا۔ یعنی مجموعی طور پر اس سارے کاروبار کی معنوی نوعیت کیا ہوئی۔

فکشن کے ہر نمونے کی دو سطحیں ہیں۔ پہلی سطح خالص بصری اور جسمانی یا جسمی ہے۔ دوسری سطح خالص استعاراتی اور علامتی ہے۔ فکشن کے اکثر نمونے صرف پہلی سطح پر رہ جاتے ہیں۔ ان کے خالقوں کے سامنے غالباً نصب العین بھی یہی ہوتا ہے۔ بعض نمونے بصری اور جسمانی سطح سے ماورا چلے جاتے ہیں لکھنے والے کے شعوری ارادے کی وجہ سے یا تحریر کی باطنی مجبوریوں کی وجہ سے۔

آگے بڑھنے سے پہلے آیئے نثری تحریروں پر مشتمل مختلف اصناف پر نظر ڈالیں خالص نثری تحریر میں تاریخی واقعات اور عوامل کی دستاویزات ہیں۔ سائنس، معاشیات، عمرانیات، اور دیگر علوم کے مجلے ہیں۔ ان سب تحریروں کا بنیادی وصف منطقی ترتیب اور وضاحت ہے۔ جب کوئی نثری تحریر فکشن کی حدود میں داخل ہوتی ہے تو یکایک اس میں تغیرات پیدا ہو جاتے ہیں۔ خالص علمی نثری تحریر کا مقصد معانی کا میزان تیار کرتا ہے۔ فکشن کی سطح پر نثری تحریر کا مقصد معانی کا میزان تیار کرنے کی بجائے واقعات اور حالات کے تخلیقی اور تخیلی اظہار کو اس سطح پر پہنچانا ہے جس کے امکانی وجود کو پڑھنے والا رضامندی سے قبول کرلے، بھلے ہی وہ واقعات اور حالات پڑھنے والے نے اپنی آنکھوں سے دیکھے اور اپنے کانوں سے سنے نہ ہوں۔ ماحول، لہجہ اور تحریر کا مزاج کچھ اس قسم کا ہو کہ ترتیب غیر ممکن ہوتے ہوئے بھی ممکن نظر آنے لگے اور یکایک پوری صورحال معانی سے منور ہو جائے اور رویہ آغاز سے انجام تک کہنے کی بجائے نقش گری کا ہے۔

آیئے کچھ فکشن لکھنے والوں کو قریب سے دیکھیں۔ بالزاک کا انداز تاریخ نگار کا انداز ہے۔ زولا تفصیل کا استعمال سائنس داں کی طرح کرتا ہے۔ فلابیر کا رویہ خالص فنکار کا رویہ ہے۔ ہنری جیمز ذاتی اور براہ راست ردعمل کا ناول نگار ہے وہ نہ تو سائنسی تفصیل نگاری سے دلچسپی رکھتا ہے اور نہ ہی فوٹوگرافی کی سطح کی تصویر کشی سے۔ ٹالسٹائی زندگی کا کوئی پہلو پیش کرنے کی بجائے پوری زندگی ہی تخلیق کرنا چاہتا ہے۔ دوستوفسکی سماجی تفصیلات کا استعمال تو کرتا ہے لیکن معانی کی نوعیت سراسر وجودی حدود اختیار کرلیتی ہے۔ کزنتھاکی کا انداز ڈرامائی ہے لیکن تلاش سراسر جوہر انسان کی ہے۔ لارنس ڈرل منظر مسلسل کا ناول نگار ہے۔ ترکیف ڈرامائی اور روحانی دریافت اور جستجو کی نفیس ترین مثال ہے۔ چیخوف عامیانہ پن کی نقاب کشائی تو کرتا ہے لیکن نیک و بد کی اصطلاحات کا استعمال نہیں کرتا ہے۔

فکشن لکھنے والے لوگوں کے قبیلے میں کچھ ایسے لکھنے والے بھی موجود ہیں جو اپنی تحریروں میں ہر مقام پر موجود ہیں۔ کیونکہ وہ خود ماحول اور کرداروں کے بارے میں بار بار اپنے ردِ عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ کہیں کہیں پریم چند اپنی تحریروں میں نظر آتے ہیں۔ کچھ دوسرے لوگ بھی ہیں جو کچھ اس قسم کا طریق کار اختیار کرتے ہیں کہ وہ کرداروں اور واقعات کو اپنے فطری راستے پر چلنے کی اجازت دیتے ہیں اور عمل اور واقعہ اور مکالمہ کی مدد سے حالات، واقعات اور کرداروں کو فطری انداز میں پنپنے دیتے ہیں (ترگنیف اس کی بہترین مثال ہے) کچھ ایسے لوگ بھی ہیں جو شعوری طور پر واقعات کا منطقی تسلسل درہم برہم کرتے ہیں اور کرداروں کو اس حد تک سنوار دیتے ہیں بدل دیتے ہیں یا مسخ کر دیتے ہیں کہ جانے پہچانے چہروں میں ان کی مماثلت تلاش کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ ایسے لکھنے والوں کا مقصد غالباً بنیادی جوہر حیات یا معنی حیات تلاش کرنا ہوتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں وہ شاعری کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ ورجینیا وولف، جیمز جائس، کافکا، پروست اس طریق کار کی بہترین مثالیں ہیں۔

شاعری کی مختلف اصناف ہر صنف کی مخصوص مجبوریوں کے باوجود کچھ مشترک اوصاف کی حامل ہیں۔ شعر اور نثر کا بنیادی فرق استعارہ ہے۔ نثر لفظوں کے میزان کے برابر معانی کا میزان ہے۔ اور شعر ہر لفظ اور مجموعہ الفاظ کے میزان کی اکائی کی استعاراتی پرواز ہے۔ شعر کی شناخت کے دیگر اوصاف ایجاز واختصار، اجمال اور آہنگ ہیں۔ شعر منظر نگاری، تفصیل نگاری، مرقع نگاری اور کردار نگاری فکشن کے انداز میں کبھی نہیں کرتا حالانکہ یہ عناصر شعر میں مختلف صورتوں میں موجود ہوتے ہیں۔ مثنوی میں، BALLADS میں، رزمیہ نظموں میں، قصیدوں میں، ترجموں میں اور بعض بیانیہ انداز کی طویل نظموں میں۔ فرق صرف یہ ہوتا ہے کہ ان سب عناصر کی حیثیت شعر میں مسلسل طور پر استعاراتی ہوتی ہے جبکہ خالص نثر میں محض لغوی، سطحی اور بصری۔ شعر کے حربے تشبیہ، استعارہ، تجسیم کاری، علامت سازی، علامت نگاری، کنایہ سازی، ماورائیت، تصادم اور معاونت ہیں۔ منطق شعر سے اتنی ہی دور ہے جتنی نثر کے نزدیک۔ وقت اور لمحے کی اڑان نثر میں تدریجی۔ شعر میں سرتاسر غیر متوقع بے سمت اور شاید گمراہ کن۔

شعر نہ تو تالستائی کی طرح زندگی تخلیق کرنا چاہتا ہے اور نہ ہی تاریخ کا منظر نامہ پیش کرنا چاہتا ہے۔ شعر نہ تو اولڈ گوریو Old Goriot کا خالق ہو سکتا ہے اور نہ ہی Mitya یا Myshkin کا۔ لیکن شعر بلاشبہ اس نوعیت کا حامل ہو سکتا ہے جو دوستو وسکی، تالستائی، ترگنیف، ہنری جیمز، جیمز جائس، کافکا کی معنوی ماہیت اور نوعیت کے مترادف ہے۔

ایجاز و اختصار، اجمال اور استعارہ۔۔۔۔ ان سب کا مسئلہ کسی نہ کسی طرح تصفیہ کی سطح تک پہنچ جاتا ہے لیکن آہنگ کا مسئلہ سب سے زیادہ متنازعہ فیہ ہے۔ دنیا بھر کی زبانوں میں آہنگ کا تصور عام طور پر سر، تال، لے اور دھڑکن کے طے شدہ زیر و بم کے ساتھ وابستہ ہے۔ مجموعی رائے غالباً آہنگ کے اسی تصور کو شعر اور نثر کا بنیادی فرق سمجھتی ہے۔ لیکن شاید معاملہ اس قدر آسان نہیں ہے۔

اب ہم غالباً اس مقام پر پہنچ گئے جہاں ہم شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی ہوئی حد بندیوں کا ذکر کر سکتے ہیں۔ فکشن کی حد بندیوں کا ذکر ہم کچھ دیر پہلے تفصیل سے کر چکے ہیں شعر نے سب سے بڑا حملہ فکشن پر یہ

کیا ہے کہ منطقی رد اور قطعی رویے پر کاری ضرب پڑی ہے۔ شعور کی رو Stream of Consciousness اسکول سے تعلق رکھنے والے تمام فکشن نگار شعور اور وقت کے منطقی تسلسل کو درہم برہم کرنے کے بعد اپنی منزل پر پہنچے ہیں۔ ورجینا وولف، جیمز جائس اور پروست اور ہمارے یہاں قرۃ العین حیدر اس رویے کی بہترین مثالیں ہیں۔ استعارہ، اور علامت حالانکہ تمام فنون کا بنیادی وصف ہیں۔ فکشن اس کو ثانوی حیثیت دی گئی ہے۔ فکشن کی حد بندی میں فنطیسی کی سی فضا میں ملفوف استعارہ اور علامت کی سرگرم پیش قدمی نے بہت بڑی دراڑیں پیدا کی ہیں۔ کافکا کا ٹرائیل Trial کاسل Castle اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ یوں تو تمام فنون میں وجودی ما بعد الطبیعاتی معانی کی تلاش کا جذبہ کارفرما رہا ہے لیکن صرف شعری تصور خاص اس کا دائرہ عمل رہا ہے۔ فکشن میں مزید دراڑیں اس جستجو نے ڈالی ہیں جس کی بہترین مثالیں کافکا، سارتر، کامو MISHIMA اور KWABATA اور دورِ حاضر کے بہت سے فکشن نگار ہیں۔

فکشن کو عام طور پر سماجی دستاویز تصور کیا جاتا ہے۔ ہمارے دور میں رفتہ رفتہ اس تصور پر بھی کاری ضرب لگی ہے۔ رفتہ رفتہ توجہ منظر نگاری، کردار نگاری سے ہٹ کر جوہر حیات، نوعیت حیات اور ماہیت پر چلی گئی ہے۔ اس رویے کی بہترین مثالیں ہمارے یہاں انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، سریندر پرکاش، خالدہ اصغر، مین را اور دیگر افسانہ نگاروں کی تخلیقات ہیں۔ کچھ مغربی مصنفین کا ذکر میں پہلے ہی کر چکا ہوں۔

فکشن سے متعلق ایک عام رویہ یہ تھا کہ اس کو جانچنے اور پرکھنے کے پیمانے فن پارے کے باہر ہیں اور ان کی روشنی میں تجزیہ کرنے کے بعد ہی کسی نثری فن پارے کی قدر و قیمت متعین کی جاسکتی ہے۔ شاعری نے اس تصور میں بھی دراڑیں پیدا کردی ہیں۔ جس طرح شعر Structure کے طور پر مکمل اکائی ہے اور اپنے پورے وجود کے ساتھ متحرک ہے اسی طرح فکشن کا فن پارہ بھی اپنے آپ میں تشکیلی اکائی ہے اور اپنے قوانین کے تابع ہے اس کی قدر و قیمت کا تعین پورے فن پارے کے احساساتی اور روحانی ادراک پر منحصر ہے۔ کافکا کی مکمل حدود کا تصور اس رویے کا احترام کیے بغیر ناممکن ہے۔

منطقی رویے کا انہدام۔ استعارہ اور علامت کی سرگرم پیش قدمی، وجودیاتی اور مابعد الطبیعاتی معنی کی تلاش طریق کار میں فنطیسی Fantacy، کا سانچہ جوہر حیات، حیات کی نوعیت اور ماہیت پر توجہ۔ تشکیلی اکائی کا شعور۔۔۔۔ مختصراً یہ وہ خصوصیات ہیں جو شعری رویے کے زیرِ اثر فکشن میں ظہور پذیر ہوئی ہیں۔

انتظار حسین، مین را، انور سجاد، خالدہ اصغر، سریندر پرکاش، احمد ہمیش، جوگندر پال، رشید امجد، قمر احسن اور بہت سے نئے افسانہ نگاروں کے افسانے بدلے ہوئے رویے کی مثالیں ہیں۔ یہاں میں دو افسانوں کا ذکر قدرے تفصیل سے کرنا چاہوں گا۔

مین را کے کمپوزیشن سیریز کے افسانے بالخصوص اور دیگر افسانے بالعموم شعری رویے کی مثالیں ہیں۔ مین را کے تمام افسانوں میں لمحہ اندیشہ و تشویش کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ فنکار کی آنکھ یا کیمرے کی آنکھ کی ہم سفر ہے یا بیک وقت ضبط و انتشار سے خالصتاً شاعرانہ انداز سے ہم کنار۔

کمپوزیشن ایک میں رسمی انداز کا نہ تو کوئی کردار ہے نہ وقت کا نقطۂ آغاز سے نقطۂ عروج تک کا تدریجی

سفر۔۔۔۔ نہ جزئیات و تفصیلات کی مدد سے سماجی دستاویز تیار کرنے کا رویہ۔ کمپوزیشن ایک کا PROTAGONIST یعنی ''میں'' کردار کی رسمی تعریف کے چوکھٹے میں سرے سے فٹ نہیں بیٹھتا۔ نہ یہ ہی Round Character نہ یہ MITYA اور چیخوف کے قبیلے کا فرد ہے نہ ہی ہوری نہ ہی خوشیا۔۔۔۔ تو پھر یہ کیا ہے؟ ''میں'' کے علاوہ کمپوزیشن ایک میں سورج بھی ہے۔ کچھ خصوصیات ''میں اور سورج میں یکساں ہیں۔ طلوع ہونا۔ بیدار ہونا۔ طلوع سے غروب ہونے تک سفر میں رہنا۔ رات کو سورج غروب ہو جاتا ہے اور میں سو جاتا ہے لیکن در حقیقت سورج ''میں'' کے ذہن میں ایک مستقل سرسراہٹ کی شکل اختیار کر چکا ہے اور بہت بڑا سوالیہ نشان بن گیا ہے۔ ''میں'' یہ جملہ بار بار دہراتا ہے: میں جاہل بے بس، بیمار۔ میں یہ بھی اعلان کرتا ہے: میں نے بھی سورج کو آنکھ بھر کر نہیں دیکھا۔ غالباً ''میں'' اور سورج دو متوازی لکیروں پر سرگرم سفر ہیں۔ میں کا مسئلہ صرف ایک ہی صورت میں حل ہو سکتا تھا اگر وہ ذہن کے قید خانے سے نکل سکتا اور سورج کا زہر پی سکتا۔ دو متوازی لکیروں کا سفر سفر کرب و عذاب کے علاوہ کچھ نہیں ہو سکتا۔

میں نے صرف ایک امکان کی طرف اشارہ کیا ہے۔ کچھ اور امکانات بھی ہو سکتے ہیں۔ کمپوزیشن ایک اور شاید اس سلسلے کی باقی تحریریں بھی، پر جس زاویے سے بھی نگاہ ڈالیے مربوط منضبط تصویر کے روپ میں دکھائی دینے سے گریز کرتی ہے۔ اگر افسانہ نگار منطق سے کام لیتا ہے تو اس کا ''میں'' یا Protagonist مسئلے کا کوئی نہ کوئی تسلی بخش حل تلاش کر لیتا ہے۔ کمپوزیشن ایک میں نقطۂ انجام تصفیہ نہیں ہے بلکہ ایک بار پھر آغاز سفر حسب معمول کرب ناک۔ کرب انگیز۔

وجود انسانی کی نوعیت اور ماہیت کی تلاش ہی اس افسانے کا تشکیلی جواز ہے۔ اگر روایتی انداز سے افسانے میں یہ مسئلہ اٹھایا جاتا تو کردار نگاری، جزیات و تفصیلات، گفتگو، مکالمے اور رسمی بیانیہ کا سہارا لیا جاتا۔ مین را نے یہ سب نہیں کیا۔ اس کا رویہ سراسر شعری رویہ ہے صرف جسمانی سطح پر بڑی ترتیب سے کام لیا گیا ہے۔

انور سجاد کے افسانے: ماں اور بیٹا، میں رسمی نثری لوازمات خاطر خواہ مقدار میں موجود ہیں۔ لیکن افسانے کی رسمی حد بندی میں شعری رویے نے جگہ جگہ دراڑیں پیدا کر دی ہیں۔ کیا ماں اور بیٹا۔۔۔۔ وہ کردار ہیں؟ اگر کردار ہیں تو کیا یہ نمائندہ کردار ہیں؟ اگر یہ کردار نمائندگی کرتے ہیں تو کس کی۔۔۔۔ کسی مخصوص قبیلے، گروہ، اصول یا مفروضے کی؟ بیٹا بظاہر ٹائپ ہے۔ لیکن شاید صرف ٹائپ بھی نہیں ہے۔ اگر صرف ٹائپ ہوتا تو شاید ''ماں'' کے رسمی تصور سے واقف ہوتا اور عادتاً اس کا احترام کرتے ہوئے فوجی قانون کی پابندی کسی اور انداز سے کرتا۔ اگر ''ماں'' صرف ٹائپ ہوتی یا سماج کی عام غیر محفوظ عورت ہوتی تو کمانڈر کے حکم کی مکمل تعمیل کرتی اور ہتھیار ڈال دیتی۔ یا خوف سے فوراً ڈھیر ہو جاتی۔ ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کی کوشش میں منطق، رسمی رویئے نثری تقاضے اور ٹھوس نثری معنویت سب بے معنی ہو جاتے ہیں۔ بیٹا ٹائپ تو تھا ہی لیکن Dehumanise ہوتے ہوتے اس قدر غیر انسانی بن گیا ہے کہ وہ کردار سے زیادہ متحرک علامت بن گیا ہے، اس خطرناک امکان کی جو متواتر دائرہ عمل میں وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے، انور سجاد کے افسانے کی ماں اس حد تک روایتی اور سماجی ماں ہے جس حد تک وہ شوہر اپنے بیٹوں اور اپنے دست و بازو کی اپنے ملک کے لیے قربانی دیتی ہے۔ لیکن جب وہ ماں

اسی ملک کی پروردہ تنظیم کا شکار ہو جاتی ہے تو ایک کرب انگیز، تشویش ناک امکان کی علامت بن جاتی ہے۔ یہ صرف بیٹے کے ظلم اور ماں کی شہادت کا افسانہ نہیں ہے بلکہ تنظیم کے پھیلتے ہوئے سفاکانہ دائرۂ عمل کی عبرتناک تصویر ہے اور ہم سب المیہ۔ تنظیم روز و شب قتل کرتی ہے، بیشتر مفروضوں کے نام پر۔۔۔ لیکن مقتول جذبوں کی عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا۔ ماں زندہ و جاوید ہے۔ انور سجاد نے نظم ہی تو لکھی ہے۔ صرف پیکر ہی تو افسانے کا ہے۔

انتظار حسین بلاشبہ بہت بڑے افسانہ نگار ہیں۔ وہ اس المیہ کی طرف ایک دوسرے رخ سے دیکھتے ہیں۔ کیا دیوار کو چاٹ کر ختم کیا جا سکتا ہے؟ یہ کس قسم کا کرب ہے۔ دیوار کے اس پار کیا ہے؟ اس پار کے لوگ اس کے لوگوں سے کس قدر مختلف ہیں۔ انتظار حسین کی تلاش سراسر وجودیاتی تلاش ہے۔ ان افسانوں کا اہتمام صرف محدود بصری سطح پر نثری ہے۔ انسانی اکائیاں اور ماحول۔۔۔۔ جن کا وہ ذکر کرتے ہیں سراسر شعری نوعیت کے حامل ہیں۔

سریندر پرکاش کے افسانے 'بجوکا' اور 'باز گوئی' خالدہ اصغر کے افسانے: سواری اور شہر پناہ۔ رشید امجد کا افسانہ" گملے میں کھلا ہوا شہر" احمد ہمیش کا افسانہ: کہانی مجھے لکھتی ہے۔ اور قرۃ العین کا افسانہ" سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات" شعری رویے کے کامیاب فنکارانہ استعمال کی مثالیں ہیں۔ یہ سلسلہ نئے افسانہ نگاروں تک جاری ہے۔ صلاح الدین پرویز کا طویل افسانہ نمرتا شعری رویہ کے کامیاب استعمال کی تازہ ترین مثال ہے۔

شعر کی حد بندیاں بھی محفوظ نہیں رہیں۔ عمومی آرائشی انداز اظہار میں ٹھوس تفصیل ثانوی حیثیت رکھتی تھی۔ بیانیہ میں بھی لب ولہجہ شاذ و نادر ہی عمومی سطح سے اوپر اٹھتا تھا۔ وحید اختر کے یہاں بعض اوقات نشکارے اور کوندے نظر آتے ہیں۔ غزل تو بطور خاص آرائشی عمومی لب ولہجے کی اسیر تھی۔ دوسری اصناف سخن بھی اس مجبوری کا شکار تھیں۔ فکشن نے ٹھوس تفصیل کی اہمیت کی جانب تمام زبانوں کے شاعروں کی توجہ مبذول کروائی ہے جدید تر نظم اور غزل ٹھوس تفصیل کے علامتی استعاراتی استعمال ہی سے عمومی بیان کی سطح سے اوپر اٹھی ہے۔ اس تبدیلی کی بہترین مثالیں یورپ میں آڈن' مایا کوفسکی' بریخت ہیں اور اردو میں ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، ظفر اقبال، منیر نیازی، ساقی فاروقی، شہریار، محمد علوی اور شمس الرحمن فاروقی ہیں۔

چند مثالیں پیش خدمت ہیں۔

آگ کے شعلوں سے سارا شہر روشن ہو گیا
ہو مبارک آرزوئے خاروخس پوری ہوئی
(شہریار)

چاند کی مگر روشن
شب کے بام و در روشن
ایک لکیر بجلی کی

اور رہ گزر روشن
اڑتے پھرتے کچھ جگنو
رات اِدھر اُدھر روشن

(محمد علوی)

جس کے کالے سایوں میں وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی ہم نے لہو میں لتھڑی ایک شہزادی
اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت نکالے نعش کی گردن چوم رہے تھے
ایک بڑے سے پیڑ کے اوپر کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے
سانپوں جیسی آنکھیں نیچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے

(منیر نیازی)

نظموں میں فکشن کا اثر ایک اور انداز سے بھی ہوا ہے۔ غیر ذاتی طرز اظہار رفتہ رفتہ مقبول ہو گیا ہے۔ بظاہر نظمیں تفصیل نگاری، مکالمہ نگاری اور ڈرامائی طریق کار سے عمل اور ردِ عمل کا سلسلہ تیار کرتے ہیں لیکن پوری نظم ایک ایک علامتی استعاراتی اکائی کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور اسی روشنی سے منور ہو جاتی ہے۔ اس نوع کی بہترین مثالیں پاؤنڈ کے CANTOS اور ایلیٹ کی Waste Land ہیں۔ مختصر نظموں میں کہنے کی بجائے اب نقش گری، تشبیہ سازی اور Structure کے احترام پر زیادہ توجہ دی جانے لگی ہے۔ نقش گری اور تشبیہ سازی کے تعلق سے چینی اور جاپانی شاعری کی بہترین روایت اس طریق کار سے متعلق ہے۔ مختصر نظموں میں ہمارے یہاں اس طریق کار کی بہترین مثالیں اختر الایمان، عمیق حنفی، وزیر آغا، باقر مہدی، خورشید الاسلام اور محمد علوی کے ہاں موجود ہیں۔

شعری حد بندیوں پر سب سے کاری ضرب آہنگ کے تصور پر لگی ہے۔ رفتہ رفتہ آہنگ کو لے، سُر، تال، بحر، وزن، عروض سے الگ کر کے دیکھنے کا رویہ مضبوط تر ہوا ہے۔ ہر لفظ کا انفرادی آہنگ ہے اور نثری ترتیب میں بھی وہ دوسرے لفظوں سے مل کر شعری آہنگ کا درجہ اختیار کرنے کا اہل ہے۔ جملوں کی ترتیب پیراگرافوں کی ترتیب بھی ٹھیک یہی تاثر پیدا کر سکتی ہے۔ جو روایتی نظم کے مختلف بند یا حصے کرتے ہیں۔ الفاظ کی معاونت اور جدلیاتی تصادم بھی ہی کی مزید جہتیں ہیں۔ ہر نثری نظم، شعری سطح پر تو نہیں پہنچتی لیکن وہ نظمیں شعری تخلیقات کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں جو استعاراتی اور علامتی ماورائیت حاصل کر لیتی ہیں اور باطنی آہنگ سے منور ہوتی ہیں اس طرق کار کی بہترین مثالیں اعجاز احمد، خورشید الاسلام، منیر نیازی احمد ہمیش، صلاح الدین پرویز اور دورِ جدید کے بہت سے شاعروں کے ہاں نظر آتی ہیں۔ نظم کو نثری یا عروضی کہنا سراسر بیکار ہے۔ نظم صرف نظم ہوتی ہے اپنی باطنی روشنی سے منور۔

خورشید الاسلام کی ایک نظم ملاحظہ کیجیے۔ خورشید صاحب نظم و غزل کے جملہ روایتی تقاضوں کو پورا کرنے

کی قابلیت اور اہلیت رکھتے ہیں ان کی یہ نظم صرف نظم اور غیر ہے، نثری اور غیر نثری اصطلاحات سے ماورا......

جب
جنگل کی چھوٹی چھوٹی
کچی پکی جھونپڑیاں سے
ناتراشیدہ وہم مرتبہ
جوان لڑکیاں
سال کے پیڑ جیسی سیدھی
اپنے سینوں کے سڈول بوجھ
اور چونکی آنکھوں کے ساتھ
شہر کے بازار میں
سودے کرتی ہی ہیں
تو بوڑھی زمین
کی چھاتیوں میں
دودھ اتر آتا ہے۔

وزیر آغا نثری نظم کی اصطلاح قبول کرنے سے گریز کرتے ہیں۔ لیکن بحر و وزن اور آہنگ کے رد کی تصویر کے باوجود نثری طریق کار اور ترتیب قبول کرتے ہیں استعاراتی وابستگیوں کے ساتھ...... فن کارانہ چابکدستی کے ساتھ۔

کبھی تم جو آؤ
تو میں ایک تپتی ہوئی دوپہر میں
تمھیں اپنے اس آہنی شہر میں لے چلوں
ایک لوہے کے جھولے میں تم کو بٹھاؤں
تمھیں سب سے اونچی عمارت کی چھت سے دکھاؤں
ملوں کے سیہ رنگ نتھنوں سے بہتا دھواں
تنگ گلیوں سے رستی ہوئی نالیاں
جو ساسوں کی صورت
مکانوں کے جسموں سے گاڑھے پسینے کو خارج کریں
کہاں بستی، ہو کتی شاہراہیں
ہراساں غصیلی حمقی ٹیکسیاں
پرانے گرانڈیل پیڑوں کے کٹنے کا منظر

شکستہ عمارات کی ہڈیوں پر
مڑی پونچ والے سیہ فام بل ڈوزروں کے جھپٹنے کا وحشی سماں

کبھی تم جو آؤ
تو میں تم کو پلکوں پہ اپنی بٹھاؤں
تمہیں اپنے سینے کے اندر کا منظر دکھاؤں

(ترغیب۔۔۔وزیر آغا)

کردار صرف فکشن کا مخصوص سرمایہ تھا لیکن اب رفتہ رفتہ کرداروں کا ذکر نظموں میں بھی آنے لگا ہے۔ ایلیٹ کی Prufrock اس کی ایک مثال ہے۔ اختر الایمان کے ہاں بھی کرداروں کا ذکر ملتا ہے۔ وجود کی جہت کرب، باطنی تنویر اور فنی چابکدستی کی کامیاب مثالیں ہمیں زاہد وزیدی کی تازہ نظموں میں توجہ کرتی ہیں۔ ان میں شاعری اور نثر کی روایتی حد بندیاں جگہ جگہ منہدم ہوتی نظر آتی ہیں۔

شاعری کی دنیا میں فکشن کے اثر سے پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے۔ غیر روایتی طرز اظہار، منا می اور Structure کی اکائی پر زور، غیر ذاتی مقام سے اشیا پر نگاہ ڈالنے کا رواج۔ کہنے کی بجائے نقش گری (Rendering) پر توجہ۔ مکالمے، خود کلامی اور کہیں کہیں پلاٹ کا استعمال۔ وقت کا سیال تصور وغیرہ وغیرہ۔

ہم سب بلاشبہ ازل تا ابد حد بندیوں کے اسیر ہیں لیکن ہم سب ہمیشہ حد بندیوں سے متصادم ہیں۔ فکشن اور شاعری چونکہ زندگی کا اظہار ہیں اس لیے ناگزیر طور پر انحراف و اتفاق کی کشمکش میں گرفتار ہیں۔ غالباً انحراف و اتفاق کی آویزش ہی زندگی کا حسن ہے' فنون لطیفہ کا بھی' شاعری اور فکشن کا بھی۔

☆☆☆

افسانہ اور قاری

رام لعل

دوسرے ادیبوں کی طرح میرے پاس بھی اپنے قارئین کے خطوط آتے رہتے ہیں۔ انھیں پڑھ کر مجھے بھی ایک طرح کی خوشی ملتی ہے لیکن اس خوشی کو میں ہمیشہ ایک ہی تسکین کے ساتھ محسوس نہیں کر سکتا۔ کیونکہ بیشتر خطوط ایسے لوگوں کی طرف سے ہوتے ہیں ہوتے ہیں جو کہانی کو محض ایک دلچسپ رومانی تماشا سمجھتے ہیں۔ وہ ایسے جملوں کی بہت تعریف کرتے ہیں جو بڑے جذباتی ہوتے ہیں اور ایسی سچوایشن (Situations) کی بھی وہ بڑی تعریف کرتے ہیں، فراخ دلی سے داد دیتے ہیں جو بے حد ڈرامائی یعنی غیر متوقع ہوتی ہیں۔ ایسے خطوط لکھنے والوں میں عام طور پر نو عمر لڑکے اور لڑکیاں شامل ہوتے ہیں۔ ان کے لکھنے والے زیادہ تر میرے شاعر دوست ہی ہوتے ہیں جو غالباً ذائقہ بدلنے کے لئے ہی کبھی کبھار افسانہ پڑھ لیتے ہیں۔ کبھی کبھی بزرگ افسانہ نگاروں کے خط بھی آ جاتے ہیں۔ ان میں تعریف سے زیادہ تحسین کی کیفیت ہوتی ہے جو آگے چل کر تعطف کی صورت بھی اختیار کر جاتی ہے۔ مثلاً رومانی اسلوب والے اور ہمارے عہد کے سب سے زیادہ مقبول افسانہ نگار نے اکثر مجھ سے پوچھا ہے:

> "تم افسانے سے کوئی بڑی چیز ناول کب لکھ رہے ہو؟" اسی عہد کے ایک اور بڑے افسانہ نگار جو اپنی مشکل پسندی کے باوجود ہر دل عزیز ہیں، لکھتے ہیں۔ "ایک ساتھی ادیب کو خط لکھنا کتنا مشکل ہے۔ اس وقت جب خط لکھنے بیٹھا ہوں، تعریف اور سو فیصدی تعریف میں تو لفظ "مربیانہ" دماغ میں بڑی طرح گھسا ہوا ہے اور مجھے لکھنے سے روکتا ہے۔ میرا قصور کہ میں آپ سے چھ برس پہلے پیدا ہو گیا یا میری ادبی زندگی آپ سے پہلے شروع ہوئی یا لوگوں کی نگاہ ہم پر نسبتاً پہلے پڑ گئی۔ یہ امر واقع ہے کہ آپ بے حد خوبصورت لکھتے ہیں۔ اور ہم لوگوں سے بہتر لکھتے ہیں۔"

میرے ایک نقاد اور شاعر دوست جن کی گرفت میں اس وقت پوری شاعری کا مزاج ہے ایک خط میں لکھتے ہیں:

> "پچھلے دنوں میں نے اچھا خاصہ مطالعہ کیا ہے۔ پہلے فرائڈ کی The Pleasure Principal beyond پڑھی پھر ڈونگ کی Symbol And Its Transforment بعد ازاں آئی۔

ار۔ اے بروجرف کی Death And Re-Birth of Psychology
تینوں کتابوں نے مجھ پر گہرے اثرات مرتسم کیے۔ اگر آپ نے یہ کتابیں
نہ پڑھی ہوں تو ضرور دیکھ لیجیے۔ آج کل Susanlaner Key
To New Philophy پڑھ رہا ہوں۔"

ایک خاتون افسانہ نگار جس نے منٹو اور عصمت کے بعد جنسی لذتیت سے بھرپور کہانیاں لکھ کر شہرت حاصل کرنے کی کوشش کی اگرچہ سنجیدہ کہانی بھی بڑی کامیابی سے لکھ لیتی ہیں، مجھے سال میں دو ایک بار کسی ایسی کہانی کے بارے میں ضرور لکھ بھیجتی ہیں جو اتفاق سے کسی نہ کسی پہلو سے "سیکس" سے متعلق ہوتی ہے۔

میرے ایک اور نوعمر افسانہ نگار دوست اپنے خطوں میں دوسرے افسانہ نگاروں کے بارے میں بھی اپنے خیالات کا اظہار کر دیا کرتے ہیں مثلاً "سریندر پرکاش، بلراج منیرا اور انور سجاد کے افسانے بے حد ٹیڑھے ٹیڑھے ہوتے ہیں!" اور میرے ایسے ہی دوستوں میں نئی نسل کے ایک نقاد بھی شامل ہیں جن کے خطوط نہ صرف ادبیت سے بھرپور ہوتے ہیں بلکہ ان کے ذریعے سے مجھے جدید تر نسل کے مزاج اور رویے کو سمجھنے کا موقعہ بھی ملتا ہے مثلاً یہی چند سطور دیکھیے۔ "میں نے خود اپنی شخصیت اور اپنے ہم دوستوں کی شخصیت اور آپ کے درمیان اس حقیقت کو بھی پایا ہے کہ ہم سب بے عملی کے دور میں بھی اپنی لگن سے مطمئن رہتے ہیں لیکن آپ بے عملی اور ذہنی حرام خوری سے قطعاً ناواقف ہیں اور صرف سرگرم رہتے ہیں۔ خلوص کے ساتھ اور ان آنسوؤں کو پگھلانے کی کوشش کرتے ہیں جو آپ کے اندر جذب ہیں۔ ہم لوگ شراب پی کر، شور مچا کر، مارنے مرنے، گالی بکنے اور گالی سننے کے جتن کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔" وغیرہ وغیرہ!

میں آپ کی خدمت میں ان خطوط کے مزید اقتباسات پیش نہیں کروں گا۔ جتنا کچھ پیش کیا ہے اس سے یہ بات واضح کرنا مقصود تھی کہ آج اپنے خیالات ان ہی خطوط سے پیدا ہونے والے محسوسات کی شکل میں ہی پیش کروں۔

ہمارے قارئین کے اس قسم کے خطوط کی اہمیت اس نقطۂ نظر سے تو واضح ہے ہی کہ ہم اپنی کہانی پڑھنے والوں کے لئے ہی لکھتے ہیں۔ میں ان لوگوں کا ہم خیال نہیں ہوں جن کے نزدیک کہانی کی تخلیق خود ان کی اپنی تسکین کا ہی ایک ذریعہ ہوتی ہے۔ کہانی لکھ کر تو تسکین پانے کی اوب سشن (Obsession) اور بڑھ جاتی ہے۔ جب تک کسی کو سنا نہ لی جائے یا چھپوا نہ لی جائے یا کسی سے اس کے بارے میں بھلی بُری رائے معلوم نہ کر لی جائے! لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم سوال یہ ہے کہ اپنے قارئین کے لئے ہم لکھتے ہیں؟ اور کہانی سے متعلق ہمارے عقیدے، نظریے اور دوسرے تصورات کون سے ہیں جنھوں نے انسان کی تخلیق کی ہوتی سب سے قدیم کہانی سے لے کر اب تک کی جدید یا جدید تر کہانی میں کون سی نمایاں تبدیلیاں پیدا کر دی ہیں!

یہ تصور کرنے کے لئے کہ ہمارا پہلا کہانی کار کون تھا ہمیں بہت دور نہیں جانا ہوگا۔ وہ یقیناً ایک جفاکش وحشی قبائلی ہی رہا ہوگا جس نے ایک دن اچانک کسی بھیانک جانور کو تن تنہا مار گرایا ہوگا تو اس کے دل میں خوف و ہراس کے جذبات کے ساتھ ساتھ ایک اور خواہش جو پیدا ہوئی ہوگی وہ اپنے ساتھیوں کو دشمن پر فتح پانے کی روداد

سنانے کی ہی ہوگی جنگل سے لوٹ کر اس نے الاؤ کے گرد اپنے ساتھیوں کو جمع کیا ہوگا اور اس وقت کی اپنی عجیب و غریب زبان اور ہاتھوں و آنکھوں کے اشاروں سے کام لے کر انھیں اپنی روداد سنائی ہوگی، حملے اور بچاؤ کے داؤ پیچ کی ایک ایک تفصیل، بار بار دم پھول جانے کی، گھات لگا کر وار کرنے کی، دشمن کے جسم سے خون نکل نکل کر بہنے کی، اور پھر دشمن کو ختم کرنے کی خوشی سے چیخ اُٹھنے کی۔ یہ بھی اغلب ہے کہ وہ بھیانک جانور جسے وہ اپنا دشمن سمجھتا تھا اس وقت الاؤ کے اوپر ہی بھونا جا رہا ہوا سننے والوں کو پوری طرح متوجہ رکھنے کے لئے بہت سی باتیں تو اس نے اپنی طرف سے بھی ملا دی ہوں گی تاکہ لڑائی کا قصہ اور زیادہ حیرت ناک اور ڈراؤنا ہو جائے سننے والوں نے بھی اس کی روداد کو کئی طرح کی دل چسپیوں کے تحت سنا ہوگا۔ سنانے والے کا دل چسپ ترین انداز بیان، تجربے کا آواگون، جگ بیتی اور آپ بیتی کی چیستاں اور ایسے ہی معرکے سے خود بھی نمٹنے کی خواہش!

انسان نے جب محبت کا شعور حاصل کیا تو اسی کے ساتھ ساتھ حسد کرنا بھی سیکھ لیا۔ عورت اولاد، کھیتی اور فصل کی نعمتوں سے مالا مال ہو جانے کے ساتھ ساتھ وہ موت بیماری اور بھوک پیاس کے رنج و کرب سے بھی آشنا ہوا۔ ان سب کیفیتوں کا اظہار اس نے کہانی کے سے انداز میں ہی کیا۔! کبھی اس کے ساتھیوں نے اس کی تعریف کی ہوگی اس سے اختلاف بھی ضرور کیا ہوگا! ان ہی لوگوں کی ہم دردی یا نفرت بھری باتوں سے اسے نیکی یا بدی کا گیان حاصل ہوا ہوگا۔ ان ہی لوگوں میں سے کوئی ایک جو اپنی سنوانے کے لئے نسبتاً زیادہ اچھی صلاحیتیں رکھتا ہوگا، اس نے جانوروں یا پرندوں کے لڑنے اور ایک دوسرے سے محبت کرنے کی فطرت کے قصے سُنا سُنا کر انسان کے لئے فلسفۂ حیات کا ایک دھندلا سا مگر بنیادی خاکہ پیش کر دیا ہوگا۔ اپنے سے کہیں زیادہ طاقت ور آسمانی بلاؤں سے مرعوب ہو کر اس نے خدا اور دیوتاؤں کو جنم دیا اور اس طرح انسان کے لئے ایک فکری و روحانی نظام حیات بھی مہیا کیا۔ ہماری جاتک کتھائیں، قدیم داستانیں، قصۂ طوطا مینا اور جنوں، بھوتوں اور پریوں کے ہوش رُبا رومانی واقعات دراصل انسانی ذہن کے ارتقا کے ہی آئینہ دار ہیں۔ انسانی ذہن کی تاریخ کے ہر طالب علم کو یہ بات معلوم ہے کہ قدیم انسان چھوٹی بڑی ٹولیوں اور مختلف گروہوں میں بٹا ہوا اس گول مٹول دھرتی کے دور دراز کے غیر آباد اور سخت دُشوار حصوں تک بھی پہنچا۔ وہ جہاں جہاں بھی گیا اُس کی روداد سُنانے اور سننے کی فطری خاصیت و صلاحیت بھی اس کے ساتھ ساتھ گئی۔ یہاں ایک بات بتا دینا برمحل ہی ہوگا کہ صوبہ سرحد (مغربی پاکستان) کے ایک علاقہ ڈیرہ غازی خاں کے لوگ اب بھی ایک دوسرے سے کچھ وقفے کے بعد ملتے ہیں تو ایک دوسرے سے یہ کہہ کر حال پوچھتے ہیں۔ 'حال ڈیو سائیں'۔ یعنی اس عرصے میں تم پر جو کچھ بیتی ہے، اس کی ایک ایک تفصیل کہہ کر سناؤ! انسان کی یہی آپ بیتیاں ہمیں دیواروں پر چیزوں کی شکل میں بھی ملتی ہیں اور تراشی ہوئی یا کندہ کی ہوئی چٹانوں کی صورت میں بھی۔ لمبی لمبی رزمیہ نظموں میں بھی اس کی دلیری اور شجاعت کی کہانی موجود ہے جسے صدیوں تک بستی بستی گھوم کر بڑے لحن سے سنا تا پھرا ہے۔ اور بھوج پتر پر ہاتھ سے لکھی گاتھاؤں کے روپ میں بھی اُس کی کہانی آگے بڑھی۔ جس نے علم و اخلاق کے ایسے سنہری اصول بھی وضع کئے کہ ان میں پھر صدیوں تک کوئی خاص تبدیلی کرنا ممکن نہ ہو سکا۔ اس طرح ایک دن ہماری کہانی کاغذ پر چھپ کر بھی آ گئی!

یہ کہانی اپنے فنی اظہار اور فکری احساس کی کئی تبدیلیوں کے ساتھ ہزاروں صدیاں پار کرتے ہوئی ہم

تک پہنچی ہے اور اس بات پر یقین کرنے کو جی چاہتا ہے کہ کہانی کا آرٹ کسی زمانے میں، کسی بھی حصہ زمین پر بالکل ختم کبھی نہیں ہوا۔ کہانی کی بنیادی خصوصیت دل چسپی ہی رہی ہے جو اس صنف ادب کے ابلاغ کی پہلی اور ضروری شرط تصور کی جاتی ہے۔ سنانے اور سننے والوں دونوں کے نقطۂ نظر سے اس میں رفتہ رفتہ منطق اور فکر کے عناصر بھی شامل ہوتے آئے جنھوں نے کہانی کو انسان کی دو چار بڑی دل چسپیوں میں شامل کر دیا۔ داستان گو اپنے سامعین کو حلقۂ دام میں باندھے رکھنے کے لئے قصے کو اور طویل کرتا چلا جاتا تھا، یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب آدمی کا ذہن کئی طرح کے طلسمات میں گرفتار تھا۔ ان جانی آسمانی طاقتوں کے خوف میں بُری طرح جکڑا سا رہتا تھا۔ اس کے خوف دہراس کو ہمارے داستاں گو نے خوب خوب ایکسپلائٹ کیا۔ قصہ سنانے کے ساتھ ساتھ اس نے مختلف کرداروں کا سالب ولہجہ بھی اختیار کیا۔ مزید دلچسپی پیدا کرنے کے لئے جگہ جگہ اشعار بھی سنائے اور لطیفے بھی بیان کئے۔ جنگ وجدل کے باب میں اس نے ویسا ہی جنگ جویانہ آہنگ بھی پیش کیا اور موقعہ پیش آنے پر عورت مرد کے لذت آفریں ڈائیلاگ بھی سنا دیئے۔

میں نے وہ زمانہ اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھا۔ اس کا ذکر سُنا ہے۔ اس کا حال پرانی کتابوں میں پڑھا ہے۔ اپنے بچپن میں ان داستانوں کے چھوٹے چھوٹے حصے یقیناً کسی نہ کسی سے سن لئے تھے۔ ایسا یاد پڑتا ہے رات کو سونے سے قبل گھر کی بڑی بوڑھیوں سے یا پھر اپنے ہم جولیوں سے، چاندنی یا اندھیری راتوں میں چھت کی منڈیر پر بیٹھ کر یا کھیتوں کی میڈ پر۔ کسی آسیب زدہ پیڑ کی طرف ایک ٹک ٹکی لگا کر ا

جب میں نے ہوش سنبھالا اور خود پڑھنے کے قابل ہوا تو سب سے اچھی پہلی کہانی جو میرے ہاتھ لگی وہ انسان کی اولین کہانی سے دل چسپی کے پہلو بہت مختلف تھی۔ البتہ اس کا فکری عنصر میرے اپنے زمانے کا تھا۔ وہ کہانی کچھ اس طرح سے تھی۔ دو آدمی۔ باپ اور بیٹا بجھی ہوئی راکھ میں سے بھنے ہوئے آلو ڈھونڈ ڈھونڈ کر کھا رہے ہیں۔ ان کے قریب ایک کمرے میں ایک عورت جو اُن میں سے ایک کی بیوی اور دوسرے کی بہو ہے درد زہ سے پچھاڑیں کھا رہی ہے۔ لیکن اس کی مدد کو کوئی اندر نہیں جاتا۔ اس خیال سے کہ ایک کے اندر جاتے ہی دوسرا آدمی اس کے حصے کے بھی آلو چن کر کھا جائے گا۔ پھر وہ عورت مر جاتی ہے پھر وہ دونوں اس کے کریا کرم کے لئے گاؤں کے لوگوں سے روپیہ مانگ کر لے آتے ہیں اور پھر اس کا کفن وغیرہ خریدنے کے لئے بستی کی طرف چل دیتے ہیں جہاں راستے میں تاڑی خانہ پڑتا ہے۔ دونوں کے قدم بے اختیار اسی طرف اُٹھ جاتے ہیں اور وہ اس اعتماد کے ساتھ چندہ کر کے جمع کیا ہوا روپیہ تاڑی میں بہا دیتے ہیں کہ جن لوگوں نے پہلے روپیہ دیا ہے وہ تو پھر بھی دیں گے۔ آخر لاش کب تک پڑی رہ سکتی ہے!

یہ کہانی پریم چند کی ہے۔ تب پریم چند زندہ نہیں تھے۔ جب میں نے یہ کہانی پڑھی تو چونک اُٹھا۔ وہ زندہ ہوتے تو شاید میں نے انھیں خط لکھا ہوتا! ایک قاری کی حیثیت سے یک بہت بڑے فن کار کے اور قریب ہونے کی کوشش کی ہوتی۔ لیکن میں نے سب سے پہلے خط جس ادیب کو لکھا وہ کرشن چندر ہیں۔ بہت سے قاری خط نہیں لکھتے۔ جو لکھتے ہیں وہ غالباً بے بس ہو کر لکھتے ہیں۔ پہلے صرف سامع کہانی کا رکا مداح ہوتا تھا اب وہی حیثیت قاری نے اپنائی ہے۔ قاری کے ساتھ ایک ادیب کا رابطہ خطوں کے ذریعے قائم ہو یا نہ ہو قاری کا وجود اس کے

ذہن سے کبھی محو ہوتا ہی نہیں۔

میں نے کرشن چندر کو لکھا تھا۔ "میں نے آپ کی کہانیاں اس زندگی کے بہت قریب محسوس کی ہیں جو میں بچ بچ گذار رہا ہوں لیکن کیا یہ زندگی بچ بچ بھی بدل جائے گی؟"

ہر آدمی اپنے زمانے کی نئی چیزوں سے متاثر ہوتا ہے۔ کچھ کو قبول کرتا ہے، کچھ کو مسترد کر دیتا ہے۔ کچھ ایک کے بارے میں سوچتا رہتا ہے۔ اور پھر آگے کی طرف بھی دیکھتا ہے۔ اس طرح چراغوں کا یعنی اقدار کا سفر جاری رہتا ہے۔ تو میں کہانی کار بننے سے پہلے ایک پاٹھک بنا۔ ہر ایک ادیب پاٹھک یعنی قاری بھی لازمی طور پر ہوتا ہے۔ جیسا کہ میں نے بالکل شروع میں عرض کر دیا تھا ہر ایک ادیب اپنے سے بڑے ایک آدمی ادیب کو اپنا فکری رہنما ضرور بناتا ہے۔ لیکن اس کے اپنے بھی کچھ مطالبات ہوتے ہیں جن کا اظہار وہ وقتاً فوقتاً اپنے خطوں میں کرتا رہتا ہے۔ میں نے بھی چند ایک بہت اچھے قلم کاروں کو شروع شروع میں اپنا رہنما بنایا تھا۔ اب چونکہ انھوں نے فکر سے کام لینا چھوڑ دیا ہے اس لئے میں نے بھی ان کے تئیں اپنا رویہ کسی حد تک تبدیل کر لیا ہے۔

جب میں نے چند اچھے کہانی کاروں کو اپنا پریرک بنایا تھا اس وقت میرے ذہن میں کہانی سے متعلق کچھ اپنے تصورات بھی موجود تھے۔ کہانی اب کاغذ پر ہی چھاپی اور پڑھی جاتی تھی۔ اس کی مخلہ خصوصیات کا جادو صحیح طور پر اب کاغذ پر ہی کھلتا تھا۔ داستان گو کے لب و لہجے کے اُتار چڑھاؤ کی بجائے وہ ساری کیفیتیں اب پیراگرافوں، کاموں اور فل اسٹاپوں وغیرہ علامتوں سے ہی پیدا کی جاتی تھیں۔ زبان سے ادا کئے ہوئے مکالمے کی طرح اب سطح کاغذ پر ہی ہر لفظ کا ایک اپنا آہنگ ہوتا، اس کی ایک مخصوص آواز ہوتی اور اس کا اپنا ایک اثر بھی۔ اس کی اپنی دھڑکن بھی اور موسیقیت بھی۔ اس کے ساتھ کہانی کے مقصد کے بھی نئے معیار تھے۔ پریم چند نے کافی عرصہ تک داستانوں کا سا انداز اختیار کئے رہنے کے بعد ہمیں کفن جیسی مکمل اور جدید کہانی دے دی تھی۔ اس میں دل چسپی مقصد، گہری بشریت بھی اور سماجی شعور جیسے سارے ہی لوازم موجود تھے۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہوگی کہ پریم چند کی دوسری کہانیاں میرے لئے ان ریڈیبل (Unreadable) رہی ہیں۔ ایک تو ان میں کوئی نیا پن نہیں ہے دوسرے ان میں مقصد کو اس قدر اُبھار کر پیش کیا گیا ہے اور اس قدر لفاظی سے کام لیا گیا ہے کہ کوئی بھی کردار اپنی فطری سچائی کے ساتھ سامنے نہیں آپاتا۔ کرشن چندر کی لکھی ہوئی تین کہانیاں۔ 'زندگی کے موڑ پر' 'دو فرلانگ لمبی سڑک' اور 'ان داتا' ابھی تک میرے ذہن پر نقش ہیں۔ ان تینوں میں فن کے الگ الگ تجربے ہیں۔ مختصر افسانے میں پلاٹ کے بغیر کوئی نیا تجربہ تو نہیں تھا لیکن جو کچھ انھوں نے لکھا جیسا بھی لکھا وہ اپنے وقت کا جدید ترین افسانوی ادب ہے۔ اس میں جذبات نگاری کی ایک عجیب سی چاشنی تھی۔ اس کے ایک ایک لفظ کو مصنف کے فکری اشاروں اور کنایوں کو سمجھ کر ہی آگے بڑھنا پڑتا تھا ورنہ کہانی کا دامن ہاتھ سے کھسکتا ہوا معلوم ہوتا۔ 'گرم کوٹ' اُن کی بہت ہی مشہور کہانی ہے لیکن بیدی کی اعلیٰ دو جے کی افسانہ نگاری کو پیش کرنے کے لئے لاجونتی، اپنے دُکھ مجھے دیدو اور ان کی حال ہی میں لکھی ہوئی ایک کہانی تے صرف ایک سگریٹ کا ذکر کرنا پڑے گا۔ کرشن اور بیدی کو لکھتے ہوئے تیس سال سے زیادہ عرصہ ہو چکا ہے۔ جو لوگ اپنے زمانے میں جدید سمجھے جاتے تھے وہ اب اپنی نظروں میں خود بھی جدید نہیں رہے۔ اس بات کا احساس ہمیں ان کے بیانات اور افسانوں کی معنوی

تخلیقی آویزش سے ہوتا ہے جواب کسی بھی زاویے سے نئی نہیں معلوم ہوتی۔ کرشن چندر نے ادھر ایک ہی سیریز میں سات کہانیاں 'لندن کی راتیں' کے عنوان سے لکھی ہیں۔ خود کو جدید ثابت کرنے کے لئے انھوں نے مناسب سمجھا کہ اب اپنے افسانوں میں ہوائی جہازوں، ودیش ودیش کی عورتوں کا ذکر کیا جائے، ان کے منہ سے انگریزی کی بہ ربط نظمیں بھی سنوادی جائیں اور اس طرح ان کے بوہیمین یا نیٹڈی رویے کو پیش کیا جائے۔ ان کے نزدیک غالباً جدید ادراک (Modern Sensibilty) اسی کا نام ہے۔ بیدی کی کہانی 'صرف ایک سگریٹ' میں ایک اسمگلر باپ کی پُر خلوص تصور پذیری Realisation زیادہ متاثر کرتی ہے جو دراصل اپنی زندگی کی آئینہ دار ہے۔ حقیقت کا یہ احساس ان کا ایک رویہ بھی بنتا جا رہا ہے جو ہمیں ان کی ہر نئی کہانی میں ملتا ہے۔ منٹو نے سیکس اور طوائفوں کی زندگی کو اُردو میں پہلی بار انسانی ہمدردی کے ساتھ پیش کیا۔ یہ خصوصیت اسے موپاساں، چیخوف اور دیگر مغربی افسانہ نگاروں سے ملی۔ منٹو کے کردار عام طور پر اب نارمل' ہی ہوتے تھے۔ اس لئے اپنے اندر ایک ڈرامائی اپیل بھی رکھتے تھے لیکن ان کے یہاں کہانی کا ٹریٹمنٹ (Treatment) سب سے نمایاں خوبی تھی۔ چھوٹے چھوٹے تیز و ترش جملے، نادر الوجود تشبیہات اور غیر متوقع انجام۔ ان ہی خوبیوں کی بنا پر جو ان کے زمانے میں جدید بھی جاتی تھیں، منٹو جدید افسانے کا ہر دل عزیز شہزادہ ثابت ہوا۔ احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر، غلام عباس، عصمت چغتائی وغیرہ نے بھی اپنے اپنے ماحول کی بہت خوبصورت عکاسی کی، بڑی باریک بینی سے کی۔ افسانے کو مزید نکھارا۔ تہذیبی تصویر کشی، جذبات نگاری اور جنسی گھٹن کو پیش کرنے کے علاوہ ان سب کے یہاں اردگرد کے غیر حقیقی افلاس، جہالت اور غلامی سے لڑنے کے احساس کو خاص طور پر نمایاں کیا گیا ہے۔ آدمی کو آدمی کی غلامی سے نجات دلانے کی کوشش میں ان سارے ہی افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں ایک جدید ادبی صحافت کو بھی فروغ دیا۔ درحقیقت یہ ادبی صحافت بھی داستان گوئی کی ایک جدید شکل تھی جو جدید افسانے سے ملتی جلتی تھی۔ جدید افسانہ اس سے اردو ادب میں اولادِ نرینہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ اکلوتی اولادِ نرینہ کی۔ اس شوخ و شریر بچے نے کتنے ہی گلاس اور برتن پھوڑے، کبھی اپنے کپڑے تک اُتار ڈالے، کبھی اپنے باپ کی ٹوپی بھی پھینکا کو بیٹھ گیا۔ تب بھی اُس کی حرکتوں پر خوشنودی کا ہی اظہار کیا گیا۔ لحاف، ٹھنڈا گوشت، دھواں، بھوک، پھلسن، حرامکاری وغیرہ کہانیوں کی تفصیل میں جانے کی غالباً ضرورت نہیں ہے۔ ہڑتال، جلوس، سول نافرمانی، نفسیاتی تجزیے جو دراصل فرائڈ اور دوسرے مصنفین کے یہاں سے چُرائی ہوئی کیس ہسٹریز (Case Histories) تھیں اور ان کے علاوہ ہر قسم کی بھوک اور ہر طرح کے ذائقے کو پیش کرنے والی کہانیاں ایک طویل مدّت تک ہمارے ادب پر چھائی رہیں۔ ان ہی کو جدید سمجھا جاتا رہا۔

اتنے سارے اور جید بھاری بھرکم افسانہ نگاروں نے اپنے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کو ورثے میں کیا دیا؟۔ یہ بات ہم سب کے سوچنے کی ہے۔ میرے نزدیک سب سے اہم سوال اب بھی ہے۔ فارم کے جو جو تجربے کرشن چندر، عباس یا محمد حسن عسکری کر چکے تھے انھیں کسی نے دہرانا مناسب نہ سمجھا۔ یہ بات سب نے محسوس کی کہ فارم کی بھی اہمیت ہوتی ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم موضوع یا مقصد ہوتا ہے اور اس سے بھی زیادہ اہم احساس ہوتا ہے۔ مجھے اپنے ہم عمر اور بعد کے افسانہ نگاروں تک آنے کے لئے کچھ فاصلہ طے کر کے آنا پڑا ہے۔

یہ فاصلہ بھی اپنی جگہ ایک اہم حقیقت ہے۔ میں اپنی بات پُرانے افسانہ نگاروں کا ذکر کئے بغیر بھی شروع کرسکتا تھا لیکن پُرانے لکھنے والوں نے آنے والوں کے لئے جو راہیں ہموار کیں، جو سمتیں بنائیں، جو آئیڈیلز پیش کئے انھیں اپنے سیاسی و سماجی پس منظر میں سمجھ لینا بھی ضروری تھا۔

وطن کی آزادی ہمارے ادب میں ایک اہم موڑ ہے۔ بعض لوگ اسے تقسیم کا نام بھی دیتے ہیں۔ کیونکہ ملک کی تقسیم ہونے پر ہی دونوں طرف آزادی کا سورج طلوع ہوا تھا۔ اسی تقسیم نے نہ صرف ادبی مفکروں کو بلکہ پورے ملک کے سیاسی، معاشرتی، اقتصادی، تمدنی اور تعمیری ذہن رکھنے والے افراد کو، ان کے افکار کو اور ان کی جدوجہد کو ایک خاص نقطۂ عروج پر پہنچا کر چھوڑ دیا۔ آزادی کے بعد ایک اور کی، ایک اور شعور کی بنیاد پڑتی ہے۔ کچھ نئی منزلوں کا احساس ہوتا ہے۔ ہمارے ادب میں جس قسم کا صحافتی انداز نظر نشوونما پا گیا تھا وہ ہمیں قابل احترام معلوم نہیں ہوتا۔ اسے پڑھتے ہوئے ایک قسم کے صدمے کا احساس ہوتا ہے۔ ہمارے جمالیاتی ذوق کو ٹھیس سی لگتی ہے۔ یہ آگہی دراصل آدمی کی غلامی سے مکتی پالینے کے بعد ذہنی غلامی سے بھی آزاد ہو جانے کی خواہش کے ساتھ ہی جنم لیتی ہے۔ لیکن اس کوشش میں وہ پہلے کا سا جوش و خروش نہیں ملتا۔ نعرے بازی اور جھنجلاہٹ نہیں ہوتی۔ ان کے بجائے ایک کرب انگیز فکری دھیمی دھیمی لذت شامل ہو جاتی ہے۔ برسوں کی غلامی سے یکایک آزاد ہو جانے اور اس کے ساتھ ہی فسادات کا ایک طویل و افسوسناک سلسلہ شروع ہو جانے پر ایک قسم کی افسردگی نے جنم لے لیا۔ اس افسردگی سے پہلے دور کے افسانہ نگار آشنا نہ ہو سکے۔ بھلے ہی انھوں نے فسادات کے موضوع پر درجنوں نے افسانے لکھ لئے۔ یہ دراصل ان کا حالات کے پیش نظر ایک صحافتی ردِّ عمل تھا۔ حالات سے آشنائی کا ثبوت ہرگز تھا۔ حالات کو اپنے احساسات کا مکمل طور پر حصہ بنانے کے لئے انھیں پھر سے جنم لینے کی ضرورت تھی جو ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ وہ لوگ تقسیم کے کافی عرصہ بعد تک بھی اس کیفیت کو سمجھنے اور محسوس کرنے کی کوشش سے بے نیاز رہے۔ وہ لوگ آزاد ہو جانے کے بعد بھی اسی جھنجلاہٹ اور شدت سے ناموافق حالات پر برستے رہے۔ جس طرح آزادی سے پہلے برستے رہتے تھے۔ لیکن نیا کہانی کار اس المیے کو چپکے چپکے اپنی روح میں اتارتا رہا۔ جیسے شوکت صدیقی کے افسانے 'سمجھوتہ' 'بھرتے ہیں میر خوار' اور 'کالی بلا' ہیں۔ انتظار حسین کے 'ہم سفر' اور 'لمحہ' ہیں۔ جیش جترا کا 'ویران بہاریں' اور قدرت اللہ شہاب کا 'یا خدا' ہے۔ پرانے لوگوں میں سب سے اچھا اور موثر افسانہ اس سلسلے میں 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' پیش کیا جاسکتا ہے جسے منٹو نے تخلیق کیا تھا۔

تقسیم کے بعد اردو کے بہت سے افسانہ نگار سامنے آئے ہیں۔ آغا بابر، جیلانی بانو، قاضی عبدالستار، اقبال متین، واجدہ تبسم، جوگندر پال، غیاث احمد گدی، حمید کاشمیری، رحمان مذنب، انور سدید، آمنہ ابوالحسن، انور خواجہ، رضیہ فصیح احمد، جیلہ ہاشمی، غلام الثقلین نقوی، شرون کماروما، سیح الحسن رضوی، قیصر تمکین، عابد سہیل، رتن سنگھ، اقبال مجید، رفعت نواز وغیرہ۔ ان سب کے یہاں زندگی کی نئی تبدیلیوں کا احساس بھی ہے اور روایت اور فن کے ایک مضبوط رشتے کی باخبری بھی۔ توازن (آغا بابر) روشنی کے مینار، ایمان کی سلامتی اور نروان (جیلانی بانو) پتیل کا گھنٹہ، روپا، مالکن، دھندلے آئینے (قاضی عبدالستار) شہر ممنوعہ، جی کا جنجال (واجدہ تبسم) دھرتی کا لال، ہم جنس (جوگندر پال) کریو یارڈ، پیر صاحب (اقبال متین)۔۔۔ یہ سب کہانیاں آزادی کے بعد کے اردو ادب کا بہترین

حصہ ہیں۔ اگر آپ اجازت دیں تو یہاں میں اپنے بھی دو تین افسانوں کا ذکر کروں جنھیں دوسرے کئی لوگ بار بار گنوا چکے ہیں۔ ادبی، ایک شہری پاکستان کا اور قبر ان کا سبجدہ بھی افسانے کے عہد جدید سے ہے لیکن ان کی کردار نگاری اور فنی رکھ رکھاؤ کا سارا التزام گذشتہ دور کی افسانہ نگاری سے بہت زیادہ مختلف معلوم نہیں ہوتا۔ یہ بات میں پوری ایمانداری سے کہہ رہا ہوں۔ گذشتہ دور کے لکھنے والے جن تبدیلیوں کا احساس ہم سے پہلے کر چکے تھے وہ ہمارے تجربے کا حصہ بعد میں بنیں۔ مثلاً ان کے یہاں انسان کی بنیادی ضرورتوں کی محرومی کا جو احساس ملتا ہے وہ ہمیں بھی ملا لیکن اس کے ساتھ ایک ذہنی جلاوطنی کا احساس بھی شامل ہو گیا۔ بلکہ محرومی، جلاوطنی اور خود آگاہی کے احساسات اپنے وسیع تر معنوں کے ساتھ نئی علامتوں کی صورت میں ابھرے ہیں۔ جن افسانوں کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے وہ ہمارے عہد کے جدید افسانے کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ یہ افسانے اپنے لہجے کی نرمی یا توازن کی وجہ سے ہی متابلتاً کمزور قرار نہیں دیے جا سکتے۔ گذشتہ پندرہ بیس سال کا عرصہ نرمی اور توازن کا ہی عہد رہا ہے۔

ہو سکتا ہے میرے بعض ساتھیوں پر یہ الزام عائد کیا جائے کہ ان کے یہاں کوئی خاص رجحان نہیں ملتا ہے اگر چہ ان کی تخلیقات اپنے اندر بڑی کشش رکھتی ہیں۔ مثلاً شرون کمار ورما، جتیش بترا، غیاث احمد گدی، سیّ الحسن رضوی، حمید کاشمیری، اقبال مجید، الطاف فاطمہ، رضیہ فصیح احمد وغیرہ کے افسانے بھی خیال اکثر میرے ذہن میں بھی پیدا ہوا ہے کہ جو افسانہ اپنے فارم اور میٹر کے لئے لحاظ سے بے حد جدید اور مکمل معلوم ہوتا ہے اس کے اندر دراصل دیر تک رہ جانے والی یا روح تک اُتر جانے والی کوئی چیز نہیں ہے تو وہ افسانہ کیسے جدید ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر شرون کمار کے ایک افسانے کی ہیروئن شادی ہو جانے کے بعد جب اپنے سابق لور سے ملتی ہے تو اس کی معمولی سی ترغیب کے بعد اپنا جسم اس کے حوالے کر دیتی ہے۔ سیّ الحسن تو محمد حسن عسکری کے انسان کے اعصاب والے افسانے لکھتے ہیں۔ کبھی جانوروں کی جنسی حرکات پر ریسرچ نما افسانچے لکھنے لگتے ہیں۔ غیاث احمد گدی کے یہاں ایک کردار کے افسانے کثرت سے ملتے ہیں لیکن سب کے سب اینارمل ایٹی ٹیوڈ کے۔ ان کے علاوہ تجریدی آرٹ، کامکا، سوراژنم علامتوں، سارتر کا فلسفہ وجودیت، ورجینیا وولف، اور جیمز جوائس کا شعور کا سلسلۂ فکر اور شاعرانہ نثر نگاری کے افسانے بھی پڑھنے کو ملتے ہیں۔ اتنے سارے ایٹی ٹیوڈز، اتنے سارے رجحانات کو مثالیں دے دے کر پیش کرنا ممکن نہیں ہوگا لیکن ہمیں جدید اور جدید کے بیچ کے فرق کو سمجھنے کے لئے ان سب افسانوں کا مطالعہ کرنا ہی پڑے گا۔ ان پر مباحثے کرنے ہوں گے اور اختلافات کے اظہار کی تپتی ہوئی بھٹیوں میں سے گزرنا ہوگا۔ ہمارے دور بڑی بدقسمتی بھی ہے ہم لکھنے والوں نے خود نہ تو ذہنی طور پر ایک دوسرے کے قریب آنے کی کوشش کی ہے نہ ہی ایک دوسرے سے دُور ہو جانے کی۔ اپنے قارئین کو اب تک بس ایک بے ترتیب بھیڑ کا ہی احساس دیا۔ مجھے اب اس بھیڑ میں رہتے ہوئے سخت گھٹن محسوس ہوتی ہے!

اپنے طور پر میں نے اپنے نئے افسانوں کے باہمی فرق کو سمجھنے کی کوشش اس طرح سے بھی کی ہے کہ ان میں جو روایت سے بندھے ہوئے ہیں انھیں الگ کر لیا ہے۔ جن افسانوں کو میں نے شعوری طور پر نئے علامتی انداز سے پیش کیا ہے یا جسے میں خالصتاً موجودہ انڈسٹریل ایج کی پیداوار سمجھتا ہوں انھیں دوسرے حصے میں پیش کیا ہے۔ یہ تقسیم میں نے پہلی بار اپنے نئے مجموعہ 'چراغوں کا سفر' میں پیش کی تھی۔ دوسرے حصے کے افسانوں میں سے

میں دودھ کر ذکر کروں گا۔ ہندوستان کی دھرتی پر سینکڑوں صدیوں سے مختلف نسلوں کی حکومت رہی ہے۔ ہر نسل نے اس کے جسم سے پیار بھی کیا ہے اور خوشہ چینی بھی کی ہے۔ اور اس کے پاس اپنی تہذیب و تمدن اور خون کی کچھ انمٹ یادگاریں بھی چھوڑی ہیں۔ یہ دھرتی ابھی تک ہر یادگار کو اپنے سینے کے ساتھ لگائے ہوئے ہے اور اس نے دوسروں کے دیئے ہوئے خون میں اپنا ازلی حیات بخش خون بھی شامل کر رکھا ہے۔

'آبلہ' میں میں نے انسان کے بنیادی خوف کو پیش کیا ہے۔ جب وہ چاروں طرف سے موت سے گھر جاتا ہے، بچ نکلنے کا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا تو پھر کس طرح کا ردعمل دکھاتا ہے لیکن وہ مکمل طور پر امید شکن (Desperate) ہو کر بھی اپنے اندر کی نرمی اور انسانی جذبے سے کلی طور پر محروم نہیں ہو جاتا۔ یہ خوف اور انسانی محبت اس کے صدیوں کے شعور کا بھی ایک حصہ ہے اور نئے تقاضوں کا بھی، جو اسے پیش آتے ہیں۔ اس کہانی کو میں نے کسی ملک، کسی فرقہ یا اس کے فرد کا نام لئے بغیر ہی لکھا ہے۔

'شیرازہ' اس بکھرے ہوئے خاندان کی کہانی ہے، جس کے افراد کو ہمارے صنعتی دور نے تنکا تنکا بنا کر ملک کی مختلف سمتوں میں بکھیر کر رکھ دیا ہے۔

ان کہانیوں کا ذکر میں نے ذرا تفصیل سے اس لئے کر دیا ہے کہ انھیں میں صحیح معنوں جدید سمجھتا ہوں۔ گذشتہ دور کی کہانیوں سے یک سر مختلف سمجھتا ہوں۔ ان کا ٹریٹ منٹ، ان کا کینوس، ان کی فکری اساس اور ان کی علامتیں وہ نہیں ہیں جو میری یا میرے ساتھیوں کی پچھلی کہانیوں سے تعلق رکھتی ہیں۔

سائنس کی ترقی نے ہمارے دیکھتے دیکھتے کئی حیرت ناک تبدیلیاں کر دی ہیں۔ دنیا کے بہت بڑے بڑے فاصلے بہت کم کر دیئے ہیں۔ صنعت و تجارت کی روز افزوں ترقی بڑے بڑے شہروں کو اور بڑا بناتی جا رہی ہے۔ ایسا لگتا ہے یہ بڑے بڑے اژدہے اب سٹی پلینرز (City planers) کی گرفت سے اب پوری طور پر آزاد ہو چکے ہیں۔ ان مسلسل بڑھتے پھیلتے ہوئے شہروں نے ان لوگوں کو بھی خوف و ہراس میں مبتلا کر رکھا ہے جو ان شہروں میں نہیں رہتے بلکہ ابھی تک چھوٹے چھوٹے شہروں اور قصبوں میں ہی رہ رہے ہیں۔ لیکن پھر وہ ان بڑے بڑے شہروں کے تصور سے پیدا ہونے والی اجنبیت کا اظہار عجیب افسردگی کے ساتھ کرتے ہیں۔ ان بڑے شہروں میں پائی جانے والی بے تعلقی اور بے حسی کے عام جذبے کا ردعمل ان کے یہاں مختلف طریقوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ کبھی افسردگی بن کر کبھی جھنجلاہٹ کی شکل میں۔ ان رجحانات کی نمائندگی کرنے والے ادیب سریندر پرکاش، بلراج منیر، انور سجاد وغیرہ ہیں۔ ان کی تخلیقات پڑھ کر بڑے بڑے آبادی کے دھماکوں (Population Explosions) کا احساس تو نہیں ہوتا لیکن ہاں بڑی بڑی فراخ سڑکوں، تیز تیز بھاگتی ہوئی موٹروں اور ٹراموں اور ان کی نجی زندگی کی ان جھنجلاہٹوں کا اظہار ضرور ہو جاتا ہے جو وہ اکثر و بیشتر کافی ہاؤس یا ٹی ہاؤس کی میزوں پر بھی ایک دوسرے پر گلاس پھینک کر یا گالی گلوچ کر کے کر دیا کرتے ہیں۔ ان جھنجلاہٹوں کا صحیح طور پر نفسیاتی تجزیہ کر لینا ان کے اپنے بس کا روگ معلوم نہیں ہوتا۔ وہ اپنی ساری جھنجلاہٹ اپنے قارئین کے سر پر لادنا چاہتے ہیں۔ یہ فرسٹریشن واقعی نئے دور کے ابنارمل انسان کی ہو سکتی ہے لیکن اسے ایک انٹیلیکچول انڈر اسٹینڈنگ (Intellectual understanding) کے ساتھ ایک ادبی فن پارہ بنا کر پیش کرنا بھی

یقیناً ایک نئے ادیب کا کام ہے۔ یہ دنیا یقیناً اب بڑے بڑے شہروں سے بھر چکی ہے لیکن انسانی ذہن تو ان سے کہیں بڑا ایک شہر ہے۔ ہر آدمی اپنے کندھوں پر اپنا ایک شہر اُٹھائے پھرتا ہے جس میں وہ ہمیشہ گم رہتا ہے۔ زندگی بھر خود کو تلاش کرنے کی کوشش میں لگا رہے تب بھی وہ ایک اندھے کی طرح راستے ٹٹولتا ہوا ہی رہ جائے گا۔ میں (اپنے جدید تر کہانی کار ساتھیوں کی تخلیقات کو ہراساں (Bewildered) انسانوں کی المناک داستانیں ہی کہوں گا جو ان کے ذاتی رویوں کی طرح اپنے اظہار کے لئے عجیب عجیب کینوس چنتی ہیں۔ اُکھڑے، اُکھڑے بے ربط جملوں کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔ میں تخلیقی آگاہی (Creative Awareness) کا حامی ہوں۔ جدیدیت کی تلاش کو آدمی کا وقار سمجھتا ہوں لیکن کسی نئی چیز کا، کسی نئے خیال کا ایک میکانکی استعمال فن اور ابلاغ دونوں ہی کے نقطۂ نظر سے افسانے کے لئے مضر سمجھتا ہوں۔ جن لوگوں کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے ان کے قارئین ان کو کیا لکھتے ہیں؟ وہ ان کے الفاظ تاثرات اور تشبیہات کے جنگل میں آسانی سے گزر جاتے ہیں یا نہیں؟ یہ مجھے نہیں معلوم لیکن میں خود بھی ایک طرح سے جب ان کا قاری ہوں تو مجھے یہ کہنے کا پورا حق حاصل ہے کہ کہانی میں ابلاغ کے مسئلے کو قطعاً نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ابلاغ کا مسئلہ خاصا پیچیدہ ہے۔ بعض لوگ غالبؔ کو بھی بہت ہی مشکل پسند کہتے ہیں لیکن غالبؔ ایک تو شاعر ہے دوسرے وہ اپنی پسندی کے باوجود مقبول بھی ہوا ہے۔ اس کا ابلاغ یا مشکل پسندی محض الفاظ کا گورکھ دھندہ کبھی نہیں رہی ہے۔ اس کے طریقۂ اظہار میں فکر کی جرات اور گہرائی ہمیشہ رہی ہے۔ اپنے نئے ساتھیوں کا قاری صرف میں ہی نہیں ہوں ہمارا تھکا ہارا کہانی کار کرشن چندر بھی ہے جو کبھی کبھی اپنے ہاتھی دانت کے ٹاور میں سے باہر جھانک کر نئے لوگوں کی طرف حیرت سے دیکھتا ہے تو کہہ اُٹھتا ہے۔ ''یہ نئے لوگ بظاہر تو اپنے جیسے ہی ہیں۔ بالکل اسی طرح کپڑے پہنتے ہیں، اسی زبان میں گفتگو کرتے ہیں جس میں ہم کرتے ہیں۔ اسی طرح روزی کی تلاش میں مارے مارے پھرتے ہیں عام لوگوں کی طرح اپنی غرض کو پورا کرنے کے لئے خوشامد بھی کرتے ہیں۔ اُن کی زندگی کے ہر شعبہ میں ترتیب ہے، تنظیم ہے، ابلاغ ہے، مقصد ہے۔ کوئی منزل ہے، جادہ ہے اور اگر کہیں پر کچھ نہیں ہے تو ادب کے میدان میں ہی نہیں ہے۔!''

☆☆☆

افسانہ نگار اور قاری

وارث علوی

آج کل ادب میں جمود طاری ہے لیکن جدید افسانے پر تنقید کا بازار گرم ہے۔ اب تو وہ لوگ بھی افسانوں پر تنقیدیں لکھ رہے ہیں جو صورت سے رسالہ "مولوی" کے اڈیٹر نظر آتے ہیں اور جن کے متعلق یہ گمان بھی نہیں ہو سکتا کہ تزکیہ نفس کے علاوہ، وہ تخلیے کا استعمال کسی نوع کی ذہنی تفریح وغیرہ قسم کے ادبی مشاغل کے لیے کرتے ہوں گے۔ اگر جدید افسانے پر زیادہ تر تنقیدیں سرد ہاتھوں کا لمس معلوم ہوتی ہیں تو اس کا سبب یہی ہے کہ نقاد افسانوں کے عاشق نہیں بلکہ منکوحہ شوہر ہیں، اور سن جملہ اور اصناف کے اگر افسانے کو بھی گھر میں ڈال لیا ہے تو اس کی دیکھ بھال کرنا بھی فریضہ شرعی ہے۔ ان کی تحریروں سے پتا ہی نہیں چلتا کہ افسانہ بھی ان کے لیے تجربہ حسن اور سرچشمہ نشاط رہا ہے۔ شوہر کے بطن میں عاشق کو زندہ رکھنا اتنا ہی مشکل ہے جتنا نقاد میں قاری کو زندہ رکھنا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ بیوی اور افسانہ دونوں گھر اور تنقید کا کاروبار چلانے کی چیز بن جاتے ہیں۔ بیوی کے پھیلے اور افسانے کے سکڑنے کا غم دونوں کو نہیں ستاتا، کیونکہ دونوں پیشہ ور حکیم کی صورت نبض کو دیکھتے ہیں، سلبد سیمیں کو پر شوق ہاتھوں سے نہیں تھامتے۔ ناول اور افسانے کے پر شوق قاری کے لیے فلابیر اور ڈکنز کے بھرے بھرے ناول ایک پر نشاط کائنات اصغر میں گم شدگی کا وہ تجربہ ہیں جو فنافی الذات صوفی کی بے خودی کے تجربے سے مختلف نہیں۔ اس تجربے کے سامنے نقش و چھار کہ ابلہ فریبیاں اور ناقدانہ کرو فر کی عشوہ فروشیاں بے بضاعت نظر آتی ہیں۔ اسی لیے تو ہم کہتے ہیں کہ آج کل تو ہم فلابیر کی دنیا میں ہیں، یا یہی چاہتا ہے پھر سے ڈکنز کی دنیا میں جایا جائے۔ ہر ناول کی دنیا زمان و مکاں سے بلند اپنا ایک وجود رکھتی ہے جس میں آدمی عمر کی ہر منزل میں، جب بھی جی چاہے، داخل ہو سکتا ہے اور جارج ایلیٹ اور ٹالسٹائی کا وہ ناول جو انگلینڈ اور روس کی سرزمین پر آج سے سو سال پہلے لکھا گیا تھا، ایک ہندوستانی قاری کے لیے جتنا چوبیس سال کی عمر میں تازہ کار تھا، چونسٹھ سال کی عمر میں بھی اتنا ہی حیرت ناک اور پر نشاط رہتا ہے۔ قاری کے لیے صرف تیاری کے لیے ذہن کو غیر ابر آلود کرنا ضروری ہے تاکہ آدمی بچہ بنے بغیر بچے کی اس معصومیت کو پالے جس کے بغیر، جیسا کہ انجیل میں کہا گیا ہے، آدمی ملکوت خداوند میں داخل نہیں ہو سکتا۔ گھر کی الجھنوں اور تنقید کے الجھاووں میں جکڑا ہوا آدمی نظر کی اس پاکیزگی سے محروم ہو جاتا ہے جو دنیائے افسانہ کی سیر کے لیے ضروری ہے۔ ذات سے غیر ذات کی طرف اس پر شوق سفر کا کوئی نشان تنقید کے شوہروں کے بہی کھاتے میں نظر نہیں آتے۔

عموماً کہا یہ جاتا ہے کہ ہمارا مزاج افسانے سے زیادہ شاعری کی طرف مائل رہا ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ہندوستان صدیوں سے کہانی کا گہوارہ اور کتھاؤں کا ساگر رہا ہے۔ وہ چند تہذیبوں جنھوں نے

ڈرامے کو فروغ دیا، ہندوستان ان میں بھی پیش پیش تھا۔ یہاں کے عذاب کی تعمیر رزمیہ قصوں اور پہیلی کتھاؤں پر ہوتی ہے۔ قصے کہانیوں کی دنیاؤں میں جینا ہر ملک کے آدمی کی فطری اور نفسیاتی ضرورت رہی ہے، لہٰذا ہم کسی ایسی تہذیب کا تصور نہیں کر سکتے جو کہانیوں کے سرمائے سے محروم ہو۔ سائنس اور عقلیت پسندی کے ہاتھوں دنیا بدلی تب بھی آدمی کی کہانیوں کی ضرورت میں کوئی کمی نہیں آئی۔ چنانچہ قدیم اساطیر، رومان اور داستانوں کی جگہ ناول اور افسانے نے لے لی۔ پچھلے دو سو سال سے ناول انسان کی تخیلی اور تہذیبی زندگی کا سب سے زیادہ طاقت ور مظہر رہا ہے۔ کسی زبان میں فکشن کی کمی اس کی کم مائیگی، افلاس اور انحطاط ہی کی نشان دہی کرتی ہے۔ اگر شاعری میں بھی ہم نظم پر غزل کے غلبے کو دیکھیں اور غزل پر لکھی گئی تنقید کی فقیہانہ موشگافیوں پر نظر کریں تو ہمیں محسوس ہوگا کہ ایک معنی خیز اور تازہ کار تخلیقی، تخیلی اور تہذیبی زندگی کا سودا ہم نے کیسے استادانہ کرتبوں اور زبان و بیان کی سرد اور بے جان ماہرانہ موشگافیوں سے کیا ہے۔ ناول اور افسانے کی کمی کو ناول اور افسانہ ہی پوری کر سکتا ہے۔ شاعری دو آتشہ سہی لیکن پیاس شراب سے نہیں پانی ہی سے بجھتی ہے اور اسی لیے ناول کا قاری قلزم آشام ہوتا ہے، اور جس طرح ہم نہیں جانتے کہ زندگی بھر ہم نے کتنا پانی پیا، اسی طرح ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ ہماری زندگی کتنے ناولوں اور افسانوں سے سیراب ہوتی ہے۔ جدید انسان کی چند ایسی جذباتی ضرورتیں ہیں جو پہلے اساطیر، مذہب، فلسفہ اور تاریخ بھی ہے اور مابعد الطبیعیات بھی، فلسفیانہ سرگرمی بھی ہے اور اسطورہ سازی بھی۔ یہ ضرورتیں پوری نہ ہوں تو زندگی نہایت ہی تشنہ کام گزرے۔

لیکن ہم اردو والوں کا تو باوا آدم ہی نرالا ہے۔ شاعری کے ایسے قدح خوار ٹھہرے کہ پانی سے سگ گزیدہ کی طرح بھاگنے لگے۔ غزل کے ایک شعر میں پورے افسانے کو رقص کناں دیکھ لیا۔ جس طرح ہم نے ڈراموں کے بغیر جینا سیکھ لیا تھا، اسی طرح ناولوں کے بغیر بھی جینے کی عادت ڈال لی۔ اگر جدید افسانے کا پانی اسی طرح تجریدیت کے صحرا میں مرتا رہا تو وہ دن دور نہیں جب ہم افسانوں کے بغیر بھی جینا سیکھ لیں گے۔ نقادوں کا کیا ہے، اگر افسانہ بالکل ناپید ہو جائے تب بھی پانچ سو صفحات کی کتاب اس موضوع پر لکھ ڈالیں گے کہ ہمارے یہاں افسانہ کیوں نہیں۔

نقاد دعوت کا کام و دہن پر قناعت نہیں کرتا بلکہ کھانے کے بعد ڈکارتا بھی ہے، اور غذا ثقیل الہضم ہو تو گرجتا بھی ہے۔ لیکن اب تو تنقید بگھارنے کے لیے بھی سبزیاں نہیں ملتیں کیونکہ علامات اور استعارات کے کارخانوں سے جو کیمیاوی کھاد پیدا ہوئی ہے، اس نے دنیائے افسانہ کے وافر حصے کو بنجر بنا دیا ہے۔ بیج کھاد ہی میں فنا ہو جاتا ہے اور برگ و بار پیدا نہیں کر پاتا۔ اللہ سبزی خور کو ہمیشہ سبزی نہیں دیتا اس لیے نقاد کو ایسی سبزیوں پر بھی گزارا کرنا پڑتا ہے جن میں کیڑا لگ گیا ہو۔ ایسے وقت میں تنقید بگھارنے کا کام کیڑے نکالنے سے مختلف نہیں رہتا۔ ستم ظریفی دیکھیے کہ جدید افسانے کا کریلا نہ کڑوا رہا نہ نیم چڑھا، بلکہ شاعری کے شہتوت کو جا چڑھا اور صفات شکر شکنانہ پیدا کر لیں۔ وہ نقاد جو سبزی پکانے کا کام بھی سبز باغ دکھانے کے انداز میں کرتے ہیں، وہ کریلے کی ہنڈیا میں ڈالتے تو ہیں تنقید کے مانوس مسالے ہی، یعنی تکنیک، اسلوب، اسطورے کا نون مرچ اور دھنیا، لیکن جو پکوان پلیٹ میں پیش کیا جاتا ہے وہ کریلے کا ساگ نہیں بلکہ کریلے کی کھیر ہوتی ہے جس سے زبان والاں زبان کی چاشنی کا

لطف اٹھاتے ہیں۔ چونکہ پکوان کے اس کرتب پر ہمیں اختیار نہیں اس لیے ہم نے اپنا ڈیڑھ اینٹ کا چولہا الگ بنا رکھا ہے۔

اس چولھے کے پاس بیٹھ کر کبھی کبھی خیال آتا ہے کہ اسے وائے حسرتا! کاش ہم بھی شاعر ہوتے تو میاں نظیر کی طرح نہ سہی۔ کہ جس دور میں ہم رہتے ہیں اس میں نہ کبیرا روتا ہے نہ بنجارا گاتا ہے۔ حضرت جوش ملیح آبادی ہی کی طرح "مینڈکوں کا جلوس" قسم کی نظم لکھ کر چھٹکارا حاصل کر لیتے۔ لیکن نقاد ہوئے تو سنجیدگی بھی لازم آئی، جس کا پہلا سبق یہ تھا کہ صفحۂ وقت پر نقش دوام ثبت کرو۔ تنقیدی مضامین کو دیکھا تو ان کی عمر گریزپا اور جوانا مرگی عبرت دلاتی کہ کم از کم مضامین کو ان افسانوں کے چالیسویں تک تو جینا چاہیے تھا جنھیں حیات جاوداں عطا کرنے کے لیے وہ لکھے گئے تھے۔ چنانچہ طومار نویسی کو شعار بنایا، کہ قبر کچی ہی سہی، اگلی برسات تک تو اس کے آثار نظر آتے رہیں کہ نئے برساتی کیڑے اپنے گورکن آپ پیدا کرتے ہیں۔ جاں سپاری کا یہ حوصلہ فدوی میں پیدا نہ ہوا کہ دو صفحوں کا کفن باندھے پتھروں کے بیچ دم توڑنے کے لیے روانہ ہو گئے۔ فنا کی طاقتوں پر اپنا کوئی اختیار نہیں لیکن زندہ رہنے کی اس سعی لاحاصل کی داد چاہوں گا کہ مضمون کی کتابت سے پہلے کاتب اپنا وصیت نامہ تیار کر لیتا ہے۔ اس کے برعکس جدید افسانوں پر نظر کیجیے جن کی کتابت بعینہٖ اس طرح ہوتی ہے گویا مسجد کے مولوی صاحب کفن پر معرفت کی آیات لکھ رہے ہیں۔

ایک ایسے دور ابتلا میں جب کہ افسانہ نگار نوک قلم سے نہیں بلکہ نوک سناں سے اپنا لوہا منوانے کے لیے کمربستہ ہوں، اور ہفتہ وار اور پندرہ روزہ اخبارات میں اپنی علاقائی شناخت کا غلغلہ بلند کر رہے ہوں او رصحافت کے زور پر اپنا وہ حق مانگ رہے ہوں جو ادب کے زور پر انھیں نہیں ملا، کم از کم کوئی بھی دانشمند نقاد اپنے ڈیڑھ اینٹ کے چولھے پر کوئی ایسی ہانڈی نہیں پکائے گا جو بیچ چوراہے کے پھوٹ کر نقص امن کا سبب بنے۔ لیکن ایسی دانشمندی بھی ہمیں کب راس آئی ہے۔ تنقید کی یہی تو مصیبت ہے کہ وہ دوست دشمن میں بھی تمیز نہیں کرتی، بلکہ جنھیں وہ پسند کرتی ہے انھیں بھی گزند پہنچانے سے باز نہیں رہتی۔ مثلاً قرۃ العین حیدر کے ناول اور افسانے مجھے پسند ہیں، لیکن جب ان پر قلم اٹھاتا ہوں تو تنقید پسند خاطر ہی کا نہیں، غبار خاطر کا بھی آئینہ بنتی ہے۔ سنا ہے "آخر شب کے ہم سفر" پر میری تنقید سے وہ کبیدہ خاطر ہوئی تھیں۔ اگر اس سے تو مجھے افسوس ہے۔ خیر، اس کی تلافی عبدالمغنی نے ان پر ایک پوری کتاب لکھ کر کر دی، جس میں انھیں جیمز جائس اور ورجینا وولف سے بھی بڑا ناول نگار ثابت کیا ہے۔ یہاں تک تو خیر کوئی ہرج کی بات نہیں تھی۔ اپنا اپنا خیال ہے۔ لیکن عبدالمغنی کے نزدیک دنیا کا صرف ایک ناول نگار مس حیدر سے بڑا ہے اور وہ ہے نسیم حجازی۔ جوہر شناسوں کی یہی وہ جنبش لب ہے جو کشتۂ تنقید کے لیے گہوارہ جنبانی کا کام کرتی ہے۔

احمد مشتاق اچھے بھلے شاعر تھے۔ انھوں نے نہ فراق کا کچھ بگاڑا تھا نہ فاروقی کا۔ لیکن فاروقی نے انھیں فراق کے ساتھ جا بھڑایا۔ نہ فاروقی کا کچھ گیا، نہ فراق کا۔ لوگوں نے احمد مشتاق کے لتے لے ڈالے۔ ان کا انجام دیکھ کر اب انور خاں تھر تھر کانپتے ہیں، کیونکہ اپنے کسی اسلوبیاتی نکتے کی وضاحت کے لیے فاروقی نے بیدی کے اسلوب کا مقابلہ انور خاں کے اسلوب سے کیا ہے اور انور خاں کے سپاٹ بیانیے کو بیدی کے تہہ دار بیانیے سے اگلا

قدم بتایا ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو بھی بہت چاؤ تھا کہ تنقید میں ان کا ذکر چلے۔ انھیں تنقید کے چونچلوں کا پتا نہیں تھا۔ اب پناہ مانگتے ہیں۔

اور یہ سب کار ہائے نمایاں سنجیدہ تنقید کے طفیل، اور میں سنجیدگی کی قدر پہچانتا ہوں کیونکہ جو چیز آدمی کے پاس نہیں ہوتی اس کی قدر وہ زیادہ کرتا ہے۔

میں خوب جانتا ہوں کہ جراح کے لیے سنجیدگی ضروری ہے لیکن کیا کیا جائے ہمارے اکثر لکھنے والوں میں ناقص عضلات اور فضلات کا ایسا بکھیڑا ہوتا ہے کہ جراح کے نشتر کا استعمال بھی قصاب کے بغدے کی طرح کرنا پڑتا ہے اور اس ناگوار صورتِ حال کو جو چیز گوارا بناتی ہے وہ اکثر و بیشتر تو ایک فقرے کا وہ کسادا جھٹکا ہوتا ہے جس کے ساتھ الجھے ہوئے افکار کی دس سیر کی گانٹھ مرتبان میں لڑھک آتی ہے۔ گردے میں پھنسی ہوئی ننھی سی پتھری کا آپریشن ظاہر ہے اس طرح نہیں کیا جاتا۔ وہ نقاد جو گانٹھ اور گردے کے فرق سے واقف نہیں، وہ رگ گل کو بغدے سے کاٹتے ہیں، اور یہ بت شکن تنقید کا شیوہ ہے، یا نشتر کا استعمال برگد کی جٹاؤں پر کرتے ہیں، جو بت پرست تنقید کا شعار ہے۔ چونکہ یہ دونوں کام سنجیدگی سے کیے جاتے ہیں اس لیے ان شعائر سے الگ کوئی اور طریقہ اپنانا تنقید کی متانت کو مجروح کرتا ہے۔ آپ دیکھ سکتے ہیں کہ بعض حالات میں مسخرگی سچائی اور ایمانداری کی آخری پناہ گاہ کیسے بنتی ہے۔

یہ ایک ایسی سچائی ہے جسے پانے کے لیے آدمی کو بہت سے نیک کام بھی قضا کرنے پڑتے ہیں۔ اگر میاں نظیر بھی ہاتھ باندھ کر نمازیوں میں شامل ہو جاتے تو جوتے چرانے والے کو کون دیکھتا؟ ظاہر ہے خدا دیکھتا اور مسکراتا۔ بس میاں نظیر کو یہی بات گوارا نہیں تھی کہ بندۂ مجبور و مقہور سے خدا اس کے مسکرانے کی سعادت بھی چھین لے۔ وہ جانتے تھے کہ ایسا ہوا تو خدائی بشریت میں بدل جائے گی۔ آمروں کی سلطنتوں میں لوگ ہنستے نہیں، ساداک اور سیوک، گسٹاپو اور رضا کاروں کے کیل لگے جوتوں کی آہٹ پر چہرے زرد ہو جاتے ہیں اور آنکھیں پتھرا جاتی ہیں۔ اس کے برعکس خدائی گسٹاپو، چاہے کاتبین ہوئے یا نکیرین، اسرافیل ہوئے یا عزازیل، سب کی آدمی نے کیا گت بنائی ہے۔ میاں نظیر کی تان پر فرشتۂ موت تو ایسا بنجارا بن گیا ہے جس کا تماشا دیکھنے لوگ شہر کے سقف و بام پر امنڈ آئے ہیں۔

نہیں صاحب! یہ مسکرانے کا حق میاں نظیر کبھی چھوڑنے والے نہیں۔ اس لیے جب محمود و ایاز ایک ہی صف میں کھڑے رکعت باندھ رہے ہوتے ہیں تو میاں نظیر، مولسری کے پیڑ کے نیچے کسی ٹوٹی قبر سے کمر لگائے، اس آدمی کو دیکھ رہے ہوتے ہیں جو چھپ چھپ کر اس آدمی کو تاڑتا ہے جو چپکے چپکے محمود و ایاز کے جوتے چراتا ہے۔ علامہ نے محمود و ایاز کو دیکھا اور نماز کے بعد مساوات پر وعظ پڑھا۔ میاں نظیر نے نماز ہی نہیں پڑھی تو وعظ کیا پڑھتے۔ تک دیکھا، چٹکی بجائی اور چل دیے۔ انھیں کہاں قوموں کی قسمتوں کے فیصلے کرنے تھے۔

مساوات پر لکچر ہم نے علامہ کے سنے نہ ترقی پسندوں کے۔ ادب باقر مہدی پلا رہے ہیں، لیکن جاننے والے جانتے ہیں کہ ہم ان کے سامنے کیا پیتے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب میں گنگا اشنان کے وہ مزے لوٹے ہیں کہ تنقید کے حوض پر جب بھی وضو بنانے بیٹھے، مسح میں کانوں کے پیچھے کا حصہ ہمیشہ کورا رہ گیا۔ تنقید مکروہ ہوئی اور

باب قبول ہمارے لیے بند رہا۔ یہ ہماری بد قسمتی ہے کہ ایصال ثواب اور فلاح دارین کے کام ہم سے ہو نہیں پاتے۔ تکبیر سماوات پر ہوں یا اصوات پر، ہم مدرسے کے ان جھگڑوں میں سے ہیں جو میاں نظیر کے ساتھ بھالو کا ناچ دیکھتے نظر آئیں گے۔

لیکن جدید افسانہ مرگِ انبوہ کا جو منظر آج پچھلے بیس پچیس سال سے پیش کر رہا ہے، اور ابھی تک جشن کی کوئی صورت پیدا نہیں کر سکا، مسخرے کو بھی سنجیدہ بننے پر مجبور کرتا ہے، کہ جنازے کو کاندھا سنجیدگی سے ہی دیا جاتا ہے۔ چنانچہ دستارِ فضیلت نہیں تو رومال باندھ کر ہی صوتیات کے اصولوں کے مطابق کلمۂ شہادت ادا کرتے ہوئے، جدید افسانے کو اس کی منزلِ مقصود تک پہنچاتے آئے ہیں۔ اس کام سے ہم اتنے تھک گئے ہیں کہ جنازہ کبھی کبھی لواحقین کے حوالے کر کے کسی پیڑ کے نیچے بیڑی پینے کھڑے ہو جاتے ہیں اور اس وقت ہمیں ہماری حالتِ زار پر زار زار ہنسی آتی ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ ہم سنجیدہ نہیں رہے، حالانکہ ہمارا قصور صرف یہ ہوتا ہے کہ سر کے رومال کو دستارِ فضیلت میں تبدیل کرنا چاہتے، کہ اتنے طویل قبرستانی فاصلوں میں دستار کی فضیلت کو برقرار رکھنے کے لیے اپنی تنقید کی تاریخی افادیت سے متعلق جو خوش فہمیاں عموماً نقادوں کو ہوتی ہیں رح، ان سے ہم محروم ہیں۔ ورنہ ہم سے یہ بعید نہیں تھا کہ ہم بھی سال بہ سال ادبی رفتار کی سالانہ رپورٹ کو فرا اضلانہ مضمون کی صورت دیتے اور اس طرح استقاط شدہ افسانوں کا بھی اندراج ہوتا رہتا کہ نومرگوں کے نام درج گزٹ ہونے کی ایک صورت یہ بھی نکل آئی ہے۔

دیکھیے، میں بالزاک اور ڈکنز کا نام لے کر رعب گانٹھنا نہیں چاہتا، البتہ اسے آپ مباہات نہ سمجھیں تو میں عرض کروں کہ میں ادب کا شب زندہ دار ہوں اور بڑی نمازیں پڑھتا ہوں، لیکن ساتھ ہی مختصر افسانوں پر بھی شکرانے کی نفل ادا کرنے کو فضیلت سمجھتا ہوں۔ چھوٹی نمازوں کا بھی اپنا ایک روحانی کیف ہے۔ اب رہے وہ کھانستے کھنکارتے ہڈیوں کے ڈھانچے جو علالت کی کھاٹ پر پیدا ہوتے ہی اس لیے دم توڑ دیتے ہیں کہ سنجیدہ تنقید میں جاوداں ہو جائیں، تو ان پر تو صرف نمازِ جنازہ ہی واجب آتی ہے اور وہ بھی اس امام کے پیچھے نہیں جس کی تکبیر کی صوتیات نومولود کے کان میں اذان دینے کی ہوں۔

میں کہہ چکا ہوں کہ نقاد کی بڑی آزمائش تو یہی ہے کہ وہ اپنے اندر رہتے ہوئے قاری کو مرنے نہ دے، اس ذوقِ تجسس اس جذبہ حیرانی اور آرزوئے نشاط کو مرنے نہ دے جو آرٹ کی تخیلی دنیاؤں میں ایک سیاح کی طرح اسے لیے پھرتی ہے۔ قاری کے اعصاب زندہ ہوتے ہیں اور جھوٹ نہیں بولتے۔ تنقید جھوٹ بولتی ہے کیونکہ تنقید نظریاتی اور گروہی پاسداریوں کے تحت، یا اپنی عالمانہ نخوت اور بلند حیثیتی کی نمائش کی خاطر، پر فریب بیانات دینے کے ہتھکنڈوں سے واقف ہوتی ہے۔ نقاد جب ایک خاص قسم کے ادب کا داعی بنتا ہے تو وہ ایک چرب زبان سیلز مین کی طرح اپنی برانڈ کی تعریف کرتا ہے، نقاد اور قاری کا رشتہ سیلز مین اور کنزیومر کے رشتے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ لکھنے والے بھی نقادوں کے دست نگر بن جاتے ہیں، کہ ان ہی کی نگاہ التفات سے ان کی بے جان تحریریں گراں بن سکتی ہیں۔ ایک وقت وہ آتا ہے جب نقاد خود اپنی چرب زبانی اور طراری کا ایسا گرویدہ ہو جاتا ہے کہ نہ اسے قاری کی ضرورت رہتی ہے نہ فن کار کی۔ جس کے پانسے کے، افسانہ چلے یا نہ چلے، بہر صورت اس کا قلم چلتا

رہتا ہے، خود کام تنقید کو ادب تک کیغر ورت نہیں رہتی۔ وہ بولتی رہتی ہے، ادب کے حوالوں کے بغیر، ادیبوں کے ذکر کے بغیر، تاریخ، فلسفہ، تہذیب اور معاشرتی علوم کے متن کے بغیر۔ یہ تنقید ادب نہیں بولتی، صرف تنقید بولتی ہے اور ایک ایسی زبان میں جو اس کا جارگون کہلاتی ہے۔

تنقید کا فنکشن براھڈ کی تعریف نہیں بلکہ شے کی صفات اور خصوصیات کا تعین اور محاکمہ ہے۔ سیلز مین کی دلچسپی شے کو دیکھنے میں نہیں بلکہ اسے کھپانے میں ہوتی ہے، وہ لچر سے لچر نظم اور پھکے سے پھکے افسانے کی بلند بانگ تعریف کرنے سے نہیں ہچکچاتا۔ اگر افسانہ جذباتی اور تبلیغی ہے تو اسے انسان دوست اشتراکی حقیقت نگاری کا نمائندہ ثابت کرنا، فیشن پرستانہ ہے تو اسے اجتہادی میلان کا علم بردار کہنا، ادب لطیف قسم کی کوئی چیز ہے تو اسے شاعرانہ کہنا، خطیبانہ ہے تو اس کی نثر کے آہنگ کو پر وقار گرداننا، کھرا ہے تو اس میں علامت کی سلاخ ٹھونکنا، لنگڑا ہے تو اساطیر کی بیساکھیاں بغل میں دے کر اسے رواں کرنا تنقید کا بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ ظاہر ہے ایسے نقاد کمزور لکھنے والوں کے پیر و مرشد ٹھہرتے ہیں اور وہاں اپنے دبلے پتلے مریل افسانوں کو جھاڑ پھونک کے لیے ایسے مسیحا نفسوں کے آستانے پر لے جاتے ہیں۔

ایک طرف تو نقاد قاری سے اپنا رشتہ توڑتا ہے، کیونکہ سیلز مین بننے کے لیے وہ اپنے اندر رہے ہوئے قاری کو، جو سیلز مین کا جارگون نہیں بلکہ اپنے احساس کی زبان بولنا چاہتا ہے، مارتا ہے۔ دوسری طرف افسانہ نگار بھی قاری سے اپنا رشتہ توڑتا ہے اور قاری کے دل و دماغ میں زندہ رہنے کی بجائے نقاد کی تنقید میں باریاب ہونے پر قناعت کرتا ہے، سمجھتا ہے کہ تنقید میں آ گیا تو ادب میں بھی آ گیا۔

لیکن تنقید مردہ متنوں میں جان ڈالنے کا کام نہیں کرتی۔ تنقید مسیحا نفسی اور اعجاز نہیں ہے، محض چھان پھٹک، پرکھ اور تحسین ہے۔ تنقید صرف اتنا کرتی ہے کہ وہ جو ہمارے لیے پر لطف تھا، اسے مزید پر لطف بناتی ہے۔ مبہم کو واضح اور نیم روشن کو منور کرتی ہے۔ فنی پیچیدگیوں اور معنوی تہ داریوں کا شعور عطا کرتی ہے۔ تنقید نئے تجربات قبول کرنے کے لیے ذہن کو ہموار کرتی ہے اور یہ کام ناکارہ تجربات کو کامیاب تخلیقات ثابت کرنے سے مختلف ہے۔

ترقی پسندوں نے جمالیات میں اتنی ہی دلچسپی لی جتنی کہ نادلی کا مارا مولوی صوفی کے ملفوظات میں لیتا ہے۔ اگر کوئی مولوی کو خبر دے کہ قریب کے ٹیلے پر حسن ازل کا نور جلوہ افروز ہوا ہے، تو اس کی نظر گھڑی پر جائے گی کہ کہیں نماز کا وقت تو ہاتھ سے نہیں نکلا جا رہا۔ تجربہ جمال سے اس گریز نے ترقی پسندوں کو پانے ارکانِ مذہبی کا ایسا پابند بنا کر رکھ دیا تھا کہ حوض پر وضو بنانا (پھر پانی چاہے اتنا گدلا ہو) اور با جماعت نماز ادا کرنا (چاہے امام کریہہ الآواز ہو) ان کی کل روحانی کائنات ٹھہری تھی۔

اسی طرح اسلوب پرستی ترقی پسند نقادوں کی نظر میں اتنی ہی مذموم بدعت ہے جتنی کہ وہابیوں کی نظر میں قبر پرستی۔ لیکن قبر اگر امریکی خارجہ پالیسی کی ہو تو اہل ایمان کا یہ طائفہ جدید افسانے پر فاتحہ پڑھنے کی بجائے افسانہ پڑھ ڈالتا ہے۔ چنانچہ بلراج مین را کے افسانے ''کمپوزیشن پانچ'' میں ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر قمر رئیس کو ویت نام نظر آیا تو دونوں نے سمجھا کہ اب اس افسانے کی تعریف دونوں پر مباح ہے۔ افسانہ اگر اپنے آرٹ میں بدحتی ہے بھی تو

ذکر ویت نام نے اسے بدوضعت وحسن امپناد یا ہے۔ افسانے کی تعریف سے ان کے سر سے یہ تہمت بھی اٹھ جائے گی کہ جدید افسانے کی طرف ان کا رویہ متعصبانہ ہے۔ اگر جدید افسانہ بھی عقائد راسخہ کو تقویت عطا کرتا ہے تو صالح ہے اور اس میں علامات کا استعمال موجب ملامت نہیں۔ ویت نام کا نام دیکھنے کے بعد دونوں نقادوں کو اس بات کی حاجت نہ رہی کہ یہ بھی دیکھیں کہ افسانہ افسانہ ہے بھی یا نہیں، اور اگر ہے تو کیسا ہے۔ یہاں وہ اپنی سیاست سے مجبور تھے کہ قاری کو صحیح بات نہ بتاتے، کہ اس طرح ان کے ہاتھ سے ویت نام چلا جاتا جو بڑی مشکل سے مردوں کی ٹولی کے ایک افسانہ نگار کے ہاتھ آیا تھا۔ خاطرنشان رہے کہ افسانے کا موضوع ویت نام نہیں، اس میں صرف ویت نام کا ذکر ہے، اور اس ذکر پر ترقی پسندوں کا وجد اس بات کا ثبوت ہے کہ اہل اللہ کے لیے لفظ کیسے Logos بنتا ہے۔

اب تو خیر چین کے ساتھ تصادم اور کمپوچیا میں قتل عام کے بعد ویت نام کے لفظ میں وہ برکت نہیں رہی جو پہلے تھی۔ لہٰذا نظموں، افسانوں اور تنقیدوں میں یہ لفظ اس تعویذ کے مانند جھوٹا نظر آتا ہے جو بخار اتر جانے کے باوجود گلے سے اتارا نہیں جاتا۔ پھر بھی یہ دیکھنا غیر ثمر آور عبث نہیں ہوتا کہ آخر میں رائے اسلوب کا وہ کون سا تیر تھا جس نے ترقی پسند آشیانے کے ان دو مرغان قبلہ نما کو تڑپا کر رکھ دیا۔ زنگ آلود سہی، آیئے آج اس تیر کو ہم بھی جگر کے پار کرنے کے مزے لوٹیں۔ افسانے میں ویت نام کا ذکر، خفی اور جلی دونوں انداز میں اس طرح ہوتا ہے:

آنے والے کل کا شہر، جہاں گھنی، گہری، نیلی آنسو گیس پھیلتی رہتی ہے، جہاں آنکھوں سے لہو بہتا ہے۔ ان گنت قابل فہم اور مانوس آوازوں کا شہر جہاں ہمارا نام، ویت نام، بیک آواز مشرق سے مغرب اور شمال سے جنوب تک، صبح و شام، آٹھوں پہر، جستجو، جدوجہد اور جنگ کا لازوال ہتھیار ہے۔

اس اسلوبی تراشے، اس قلم تھلے، زبان کے اس چھلاوے اور لفظوں کے اس مایا جال پر آدمی کیا تنقید کر سکتا ہے؟ جب الفاظ عملیات بنتے ہیں تو نقاد رخصت ہوتا ہے اور ترقی پسند اور جدید، اسلوب پرست اور موضوع پرست سبھی پر وجد کا عالم طاری ہوتا ہے۔ جدید اس لیے تعریف کرتے ہیں کہ انھیں خود کو ریڈیکل بتانا ہے، ترقی پسند جاس لیے کہ آرٹ کے معاملے میں انھیں فرودہ اور از کار رفتہ نہ سمجھ لیا جائے۔ سریندر پرکاش کا افسانہ "برف پر مکالمہ" چونکہ روسی آمریت کے خلاف ہے، اس لیے باوجود اعلیٰ علامتی فن کاری کے ان کی نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔

اسی طرح وہ جدید افسانے جو افسانوی ساخت، بیانیے، زبان اور اسلوبیت کی سطح ہی پر دم توڑ دیتے ہیں اور ادب لطیف، نثر نظم اور خبل جبرانیت کا ملغوبہ بن جاتے ہیں یا لطیفہ، چٹکلا، حکایت، صحافتی، تحویل اور نقالی کا بے کیف نمونہ، ان کی بھی ایسی علامتی اور اسطوری تفسیریں پیش کی جاتی ہیں کہ اس طریق کار کے تحت تو نوح ناروی کا ہر مقطع علامتی اور اسطوری قرار دیا جا سکتا ہے۔ ہمارے علامتی نقادوں کی حالت ضبط تولید کے ان رضا کاروں کی سی ہو گئی ہے جو دفتر کے اندراجات پر کرنے کے لیے لیجے، لفنگے، بوڑھے بھکاریوں کو خصی کرا لاتے ہیں۔

دہلی اُردو اکادمی کی جانب سے منعقد فکشن سیمینار میں پڑھے گئے افسانوں، ان کے تجزیوں اور ان پر کی

گئی بحثوں کو کتابی صورت میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے "نیا اُردو افسانہ" کے نام سے مرتب کیا ہے اور دہلی اکادمی نے اسے شائع کیا ہے۔ راقم الحروف بھی اس سیمینار میں شریک تھا۔ اس وقت احمد آباد میں زبردست قومی فسادات برپا ہو گئے تھے اور میں ان کی وجہ سے بہت پریشان تھا۔ لیکن میری اس پریشانی میں مزید اضافہ کر رہے تھے۔ خراب افسانوں پر لکھے گئے وہ تجزیاتی مضامین جو افسانوں پر علامت کی تہمت رکھ کر انھیں ہر اعتبار سے اچھا اور کامیاب ثابت کرنا چاہتے تھے۔ ظاہر ہے نقاد سیمینار میں افسانوں کے لئے لینے کے لیے مدعو نہیں کیے گئے تھے۔ اس وقت مجھے یہ احساس ہو رہا تھا کہ ادب کے طالب علموں کے لیے یہ مضامین کیسے گمراہ کن ثابت ہو سکتے ہیں۔ طالب علم بار بار افسانہ پڑھے گا، بور ہوگا، بال نوچے گا اور بالآخر خود ہی کو ملزم ٹھہرائے گا کہ قصور اس کی قرات کا ہے کہ اسے افسانے میں وہ فنی اسرار اور معنوی ابعاد نظر نہیں آ رہے جو نقادوں کی جوہر شناس نظروں نے ڈھونڈ نکالے ہیں۔ وہ احساس کمتری کا شکار ہوگا اور پھر زبردستی افسانے سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایک تپسوی کی طرح کیلوں کے تختے پر دراز ہو جائے گا۔ اور یہ سب محض اس لیے ہوگا کہ نقاد نے افسانے کو بطور سیمینار میں مدعو نقاد کے پڑھا ہے، بطور قاری کے نہیں پڑھا۔ افسانے کے بے جان اور بے کیف ہونے کا قاری کا احساس سچا ہے۔ اس کے اعصاب، افسانے کی طرف اس کے ذہن کی اولین لرزشیں اسے بتا دیتی ہیں کہ افسانہ نگار افسانوی تخیل کی نعمت سے محروم ہے۔ افسانہ ایک غیر تخلیقی تحریر ہے، پھوہڑ نثر ہے، افسانہ نگاری کے آرٹ کا پروڈن ہے۔ ایک ٹھیک افسانہ میں لسانی اور معنوی محاسن کی تلاش خود نقاد کی شخصیت کو ٹھیک بناتی ہے لیکن، جیسا کہ ہوتا آیا ہے، یہاں بھی جھوٹ سچائی کو الجھن میں ڈالتا ہے اور کھوٹا سکہ کھرے سکے کو باہر نکالتا ہے۔

ایک سیمینار میں محمود ہاشمی نے کہا تھا کہ وارث علوی دراصل بیسٹ سیلرز قسم کی ناولیں پڑھتے رہتے ہیں۔ میں خاموش رہا کیونکہ میں کون سے عظیم فن کاروں کو پڑھتا رہا ہوں، اس کا بیان جا ہے جتنا منکسرانہ ہوتا بڑبولا پن ہی معلوم ہوتا۔ میں کرم کتابی نہیں ہوں، کتابوں کا عاشق ہوں، ادب کا وہ عیاش جو عیاشی کے آداب جانتا ہے۔ ادب میرے لیے نہ وقت گزاری ہے نہ عقدہ کشائی اسی لیے تفریحی ادب سے بھی اتنا ہی دور رہتا ہوں جتنا چیستانی ادب سے۔ بازاری عورت اور صبر آزما بیوی دونوں سے معشوق طرح دار مختلف ہوتا ہے۔ اور میں اس کی اداؤں کو پہچانتا ہوں۔

"وضاحتی کتابیات" (جلد دوم) گوپی چند نارنگ اور مظفر حنفی، میرے سامنے ہے۔ ۷۸۔۱۹۷۷ء میں، اس کتاب کے مطابق، لگ بھگ ۱۹۲ ناول شائع ہوئے ہیں۔ کرشن چندر کے "اس کا بدن میرا چمن" قسم کے دو چار تفریحی ناولوں کے علاوہ، مرزا رسوا کے دو ناولوں کے نئے اڈیشن ہیں۔ پھر قرۃ العین حیدر کا "کارِ جہاں دراز ہے" کی جلد اول ہے۔ ان تین ناموں کے علاوہ باقی سب کے سب نام تفریحی ناول نگاروں کے ہیں، مثلاً گلشن نندہ، اے آر خاتون، عفت موہانی، دیبا خانم، علیمہ پروین، زبیدہ خاتون، رضیہ بٹ، نسیم انہونوی وغیرہ وغیرہ۔ ظاہر ہے وضاحتی کتابیات فہرست کتب نہیں ہوتی کہ جو کچھ کوڑا کرکٹ چھپا اسے شمار میں لیا جائے۔ لیکن مرتبین بھی کیا کرتے، کہ بصورت دیگر ناول کا باب کورا رہ جاتا، لہٰذا تفریحی ناولوں کا ذکر بھی ادبی ناولوں کے طور پر کرنا پڑا۔ نارنگ کی افسانے کی بوطیقا وضاحتی ناول کو خاطر میں نہیں لاتی، وضاحتی کتابیات میں جو نان آرٹ ہے اسے کتاب

میں شامل کرنا پڑا۔ لگ بھگ یہی حال افسانے کے باب کا ہے۔

میں اگر صرف اُردو پڑھتا رہتا تو یہ ممکن ہے کہ بطور نقاد کے مجھے بہت سے فوائد حاصل ہوتے۔ وہ تمام وقت جو میں نے مغربی ناول، افسانہ اور ڈراما پڑھنے میں غارت کیا عروض، قواعد، لسانیات، علم بیان، رس سدھانت اور اُردو فارسی شاعروں کے سیکڑوں دواوین کے مطالعے میں صرف ہوتا، اس طرح میں شعریات کی مشرقی روایت سے زیادہ واقف ہوتا۔ یہ تمام چیزیں مجھے ایک جید عالم اور بڑا نقاد بنے میں معاون ثابت ہوتیں۔ لیکن میرے حوصلے اتنے بلند نہیں تھے۔ ادب کا مطالعہ میرے لیے وادیِ گل کا تماشا تھا اور میں اپنی گل چینی پر نازاں تھا۔ ایسے آدمی کے لیے اُردو فکشن کا دامن چند ہی برسوں میں تنگ ہو جاتا ہے۔ اُردو میں ناول، افسانے اور ڈرامے کی پیداوار اتنی نہیں ہے کہ اس پر گزر بسر ہو سکے۔ جب ہم عام قاری کی بات کرتے ہیں تو یہ بھول جاتے ہیں کہ اُردو پڑھنے والوں کا ایک بہت بڑا طبقہ ایسا ہے جو صرف اُردو پڑھتا ہے۔ کیا ہم اتنا افسانوی ادب تخلیق کرتے ہیں جو قارئین کے اس طبقے کی پیاس بجھا سکے؟ صاف بات ہے نہیں کرتے، اور ان کے لیے عامیانہ اور مقبول ناولوں کے ڈھیر لگاتے ہیں۔ لیکن قارئین کا جو طبقہ فی الوقت پیش نظر ہے وہ عامیانہ ناولیں پڑھنے والا نہیں ہے، وہ ادبی ناولیں چاہتا ہے۔ یہ طبقہ ناول کے آرٹ میں تجربات کو بہت پسند نہیں کرتا۔ ناول کا قاری عام طور پر دقیانوسی ہوتا ہے اور نہیں چاہتا کہ اٹکل، مشکل اور چیستانی تجربات اس کے لیے صبر آزما ثابت ہوں۔ اسی لیے انگریزی میں دوم درجے کے ناولوں کی بھی ایک مستحکم روایت ہے۔ ہر ناول شاہکار نہیں ہوتا اور نہ ہی ہر بڑے ناول نگار کی ہر تخلیق اول درجے کی ہوتی ہے، اس لیے بے شمار ایسے ناول لکھے جاتے ہیں جو ادبی ہوتے ہیں، دلچسپ ہوتے ہیں، اور زبان و بیان، قصہ گوئی، کردار نگاری نفسیاتی اور اخلاقی بصیرت کی ایسی خوبیاں لیے ہوتے ہیں جو اعلیٰ ناولوں کے مماثل ہوتی ہیں۔ اس کے باوجود وہ اول درجے کی تخلیق نہیں بن سکتے۔ یہی دوم درجے کی روایت کی تشکیل کرتے ہیں۔ ناول کا قاری چونکہ قدرے آشام ہوتا ہے اس لیے وہ اس روایت پر تکیہ کیا ہے۔ اس کی پیاس بجھتی رہے تو وہ تجرباتی اور مشکل ادب پر دماغ ریزی سے گھبراتا نہیں۔ ادبی ناولوں کے پڑھنے والے اسی طبقے کے سبب ناول مارکیٹ کی چیز بنتا ہے۔ قاری ناول خریدتا ہے۔ اور ناول نگاری ذریعۂ معاش بنتی ہے۔

قارئین کے اس طبقے کے لیے پریم چند، بیدی، منٹو، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے ناول اور افسانے لکھے۔ اسی طبقے کے لیے عسکری نے فلابیر اور ستاں دال کی ناولوں کے ترجمے کیے۔ ایک زمانہ تھا جب اعلیٰ ترین ناولوں کے تراجم کی ہمارے یہاں ریل پیل تھی۔ قارئین کا یہ طبقہ آج بھوکوں مر رہا ہے۔ انگریزی وہ پڑھتا نہیں تراجم ہوتے نہیں، روایتی افسانہ دم توڑ چکا ہے، اور پڑھنے کے لیے یا تو بیسٹ سیلرز رہ گئے ہیں یا بے کیف اور بدہیئت تجرباتی یا تمثیلی افسانے، چنانچہ وہ ادب پڑھنے کی بجائے دوسری تفریحات تلاش کر لیتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید افسانے کا کوئی قاری ہے ہی نہیں۔ اسے وہی لوگ پڑھتے ہیں جو خود افسانہ نگار بننے کے حوصلے رکھتے ہیں یا بطور نقاد کے یا خطوط نویس کے ادب میں آنا چاہتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو میں ادب کا بے لوث قاری نہیں سمجھتا۔

بے لوث قاری بے لاگ ہوتا ہے۔ وہ دوسروں کو خوش کرنے کے لیے نہیں خود کو خوش کرنے کے لیے ادب پڑھتا ہے، اور جو ادب اسے خوش نہیں کرتا اسے نظرانداز کر دیتا ہے۔ اگر نقاد داستانیں پڑھتا ہے تو اس کے

سامنے ایک مقصد ہوتا ہے۔ داستانوں پر کتاب لکھنا۔ ایسے مقاصد پارینہ اور فرسودہ کتابوں کے مطالعے کو بھی دلچسپ بناتے ہیں۔ نقاد کو اس کے مطالعے کا پھل ملتا ہے۔ قاری نقاد کی کتاب پڑھ لے گا لیکن داستانیں نہیں پڑھے گا، کیونکہ اس کا مطالعہ مقصدی نہیں شوقیہ ہے، اور اسی لیے وہ اپنے انتخاب میں آزاد ہے اور ان کتابوں پر وقت برباد کرنے کے لیے رضامند نہیں ہوتا جو جدید ذہن کے لیے دلچسپی کو ختم کر چکی ہیں۔

ادب شوق فضول سہی لیکن، بقول آڈن، وہ چند چیزیں جن کے لیے آدمی اپنی جان کی بازی لگا دیتا ہے ان میں اس کا شوق فضول بھی شامل ہے۔

تخلیقی اور تخیلی صلاحیت عطیۂ خداوندی ہے۔ یہ بہت عام بھی نہیں۔ وقت کا سفاک ہاتھ چند نام چن لیتا ہے جو جاوداں ہو جاتے ہیں، باقی دو چار دہائیوں میں بھلا دیے جاتے ہیں۔ اکثریت کے لیے تو رسالوں کے صفحات ہی ان کا مدفن بنتے ہیں۔ لکھنے والوں کے پندار کی شکست کے لیے ادبی تاریخ کے وہ اوراق کافی ہیں جن میں نا قابلِ حصر ساحلِ وقت پر شکستہ جہازوں کی مانند پڑے ہوئے ہیں۔ یہ نظارہ ہی ہیچ مقداری کے احساس کے لیے کافی ہے۔ اسی لیے فن کاری جذبۂ بے اختیار شوق ہے، ایک ایسی اندرونی تخلیقی لگن، اندھی جبلت کا وہ فشار جس کے سامنے آدمی بے دست و پا ہے۔ فن کاری جنون ہے، پر جلال خبط ہے، کیمیا کی تلاش کا پاگل کر دینے والا جذبۂ پر اسرار طلسم جو الفاظ کو منتروں میں منقلب کر کے نئی دنیائیں خلق کرتا ہے۔ بہت کم لوگ اس مقام پر پہنچ سکتے ہیں۔ زیادہ تر تو اپنے شعبدے دکھا کر رخصت ہو جاتے ہیں۔ تخلیق کے اس عظیم جذبے کے بغیر بڑی نظمیں، بڑی ناولیں اور بڑے ڈرامے نہیں لکھے جا سکتے۔ تخلیق کا یہ جذبہ اتنا شدید اور طاقتور ہوتا ہے کہ جب تک فن کار اپنے اندر کے آسیب کو باہر نہیں نکالتا، اسے چین نہیں آتا۔ فن کار کے لیے راہبانہ تیاگ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ تخلیق کی جن ان دیکھی، ان جانی اور اندھی قوتوں کے بھنور میں وہ گھرا ہوتا ہے، وہاں ساحل کی سبک ساری اور عافیت کا سے خیال ہی نہیں آتا۔ وہ آرٹ کے لیے زندگی کا تیاگ نہیں کرتا بلکہ آرٹ ہی اس کی زندگی بن جاتا ہے۔

نقاد کی مصیبت یہی ہے کہ وہ فن کاری سے واقف ہوتا ہے۔ وہ آرٹ اور نان آرٹ کے فرق کو جانتا ہے۔ وہ شاعر میں تمیز کر سکتا ہے۔ اور تک بندوں کے لیے، چاہے وہ نثر کے ہوں یا نظم کے اس کے دل میں کوئی ہمدردی نہیں ہوتی۔ وہ تخلیق کے جنون اور لکھنے کی بیماری میں تفاوت کر سکتا ہے۔ ایک کیڑا ہوتا ہے جو لکھنے والوں کے ذہن میں سرسراتا ہے اور اس کے لعاب سے وہ میٹھی خارش پیدا ہوتی ہے جو صرف قلم گھسنے سے راحت پاتی ہے۔ یہ کیڑا آدمی کو کسی کام کا نہیں رکھتا، نہ وہ زندگی سے لطف لے سکتا ہے نہ ادب سے۔ اوسط درجے کی چیزیں لکھنے کے لیے وہ اعلیٰ ادب تک پڑھنا چھوڑ دیتا ہے۔ یہ لکھنے والے ادب کے ایک عام قاری سے بھی گئے گزرے ہوتے ہیں۔ عام قاری ادب کو بھوگتا ہے، عظیم فن پاروں کی دنیا میں جیتا ہے اور خلاق ترین ذہنوں کی صحبت اسے میسر ہوتی ہے۔

اس کے ذہن کی دنیا رنگا رنگ تصویروں کا نگار خانہ ہوتی ہے۔ ذہن کی ایسی بزم آرائیوں سے لکھنے والا محروم ہوتا ہے۔ وہ تخلیق کے کرب میں نہیں بلکہ لکھنے کی اذیت میں جیتا ہے۔ وہ اپنی انا کا غلام ہوتا ہے، رشک و حسد کا مارا ہوتا ہے، اپنی شناخت کے لیے ہاتھ پیر مارتا رہتا ہے، اور یہ سب عذاب محض اس لیے جھیلتا ہے کہ اپنی

تخلیقی صلاحیتوں کا اندازہ کیے بغیر اس نے ایک روگ پال لیا ہے جس نے ایک نارمل آدمی کی زندگی اس پر حرام کر رکھی ہے۔

قاری یہ روگ نہیں پالتا۔ وہ خوش ہے اپنی کتابوں کی حرم سرا میں۔ وہ مگن ہے تخیل کی تراشی ہوئی جادو نگری میں۔ اسے اپنی انا کی مدھم لالٹین جلانے کی ضرورت نہیں کیونکہ اس کا اندرون چراغاں ہے خلاق دماغوں کے قمقموں سے۔ وہ رشک و حسد کا مارا نہیں، کہ ادب وہ خزانہ ہے جو سب کی دسترس میں ہے اور اس سے فیض یاب ہونے کے لیے کسی فضیلت کی ضرورت نہیں، صرف تیاری شرط ہے۔ خاطر نشاں رہے کہ ادب کا مطالعہ اکتساب علم بھی نہیں کہ عالمانہ پندار کی تسکین ہو۔ فسادات پر لکھے ہوئے افسانے پڑھ کر آدمی ہندو مسلم مسئلے پر ایسی عالمانہ بحث کیسے کر سکتا ہے جو مثلاً "سیمینار" کے شمارے میں شامل ہو؟ طوائفوں، موچیوں، ایڈکڑی اور جوان ہوتی لڑکیوں کی نفسیات پر لکھے ہوئے افسانے پڑھ کر آدمی عالم کیسے ہو سکتا ہے؟ چنانچہ ادب کا قاری دانشوری کے پندار کی تسکین بھی نہیں کر پاتا۔ اگر ادب کے ذریعے نفس کے کوئی معنی ہیں تو یہی کہ آدمی غیر شعوری طور پر اپنے باطن کو بدلتا چلا جاتا ہے، اس کی ہمدردیوں کے آفاق وسیع ہوتے جاتے ہیں اور زندگی کے غم و نشاط کا عرفان اسے فکر و نظر کی کشادگی سے مالا مال کرتا ہے۔

ایک نظر سے دیکھیں تو ادب کے جس قاری کی ہم بات کر رہے ہیں وہ ہمارے زمانے میں شاعری کا نہیں بلکہ نثری اصناف کا پیدا کردہ ہے۔ دورِ جدید میں شاعری کا چلن ویسے بھی کم ہو گیا اور ہمارے یہاں شاعری غزل کی ہم معنی بن کر رہ گئی، اور غزل نے ایک طرف تو مشاعرے برپا کیے اور دوسری طرف غزل گانے والوں کی محفلیں۔ دونوں سماجی مشغلے ہیں، اور لٹریچر کا تحریری چیز ہے، جو تخلیے کی فعال ذہنی سرگرمی ہے۔ میری بات کو آپ غلط معنی نہ پہنائیں تو میں یہ کہنے کی جرأت کروں گا کہ غزل گو شاعروں کے وہ طائفے جو ہر شہر اور ہر قریے میں بکھرے پڑے ہیں، ان میں بھی بہت کم لوگ ایسے نظر آئیں گے جو صحیح معنی میں ادب کے قاری ہوں۔ یہ شاعر مشاعرہ پڑھتے ہیں، ادب نہیں پڑھتے۔ ادب کا کیا ذکر، شاعری میں بھی ان کا مطالعہ اگر ہے تو صرف زبان کے استادوں کی غزلوں تک محدود ہے۔ اکثر و بیشتر تو وہ ان شعروں پر ہی گزارا کر لیتے ہیں جو مشاعرے میں ایک دوسرے کی نذر کیے جاتے ہیں۔ نظمیہ شاعری ان کے نزدیک تراویح کی وہ نمازیں ہیں جو نثر کے روزے معاف کرانے کے عوض ان کے گلے پڑ گئی۔ صاف کہتے ہیں کہ نظم ان سے نہیں پڑھی جاتی۔ راشد اور اختر الایمان کی شاعری ان کے لیے دکنیات کی قسم کی کوئی چیز ہے، یعنی اُردو زبان کا ایسا جدید روپ جو قدیم روپ ہی کی مانند "تغزل" کے کام نہیں آتا۔ جس طرح عورت پر حکمرانی کے لیے مرد کا شوہر ہونا کافی ہے، اسی طرح شاعری پر حکمرانی کے لیے صرف غزل گو ہونا کافی ہے۔ آپ جناب بھی ہیں اور صاحب بھی، جب کہ ادب کا عام قاری اس تخلصی صاحبیت سے محروم رہتا ہے۔ غیر زبان اور اپنی زبان کے لوگ اُردو ادب کو ان ہی صاحبوں کے کلام سے جانتے ہیں۔ مشاعروں کے ریکٹ نے ایسے بہت سے شاعروں کو پیدا کر دیا ہے جو دوسروں سے غزلیں لکھوا کر پڑھتے ہیں۔ مشاعروں کے ذریعے نہ صرف عوامی مقبولیت حاصل ہوتی ہے بلکہ حکومت کی سرپرستی بھی۔ وزیروں کا شعر و ادب سے کچھ بھی لینا دینا نہیں ہوتا، اس لیے کچھ بھی لیے دیے بغیر جب وہ اقلیت یا کسی کی زبان کی سرپرستی کرنا چاہتے ہیں تو اپنے قد

م سے مشاعروں کو نوازتے ہیں۔ وزیر آتے ہیں تو ان کے ساتھ اخباری رپورٹر بھی آتے ہیں اور ٹی وی کے کیمرے بھی۔ شاعر کو شہرت و مقبولیت، دولت اور اہلِ اقتدار کی سرپرستی ملتی ہے۔ چلیے، اور کچھ نہیں تو اس سے بھی اُردو کی چہل پہل قائم ہے، مشاعرے تو ہوتے ہیں، ورلڈ اُردو کانفرنسیں تو ہوتی ہیں، جشن تو منائے جاتے ہیں۔ حقیقت ہے کہ ہر شہر اور ہر گاؤں میں اُردو کا نام ان ہی غزل گویوں کی وجہ سے زندہ ہے اور نہ ہوں تو لوگ یہ بھی بھول جائیں کہ اُردو زبان ہے کس چڑیا کا نام۔ اس اعترافِ حقیقت کے بعد میں پھر اس حقیقت کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ غزل کا شاعر اُردو ادب کا قاری نہیں ہوتا۔ اس کے لیے صرف غزل کا شاعر ہونا کافی ہے اور اس حیثیت میں اسے اتنی مراعات حاصل ہوتی ہیں کہ ادب پڑھنے کی اسے ضرورت نہیں رہتی۔ غزل اس کی کل کائنات ہے اور اس کائنات کے باہر ادب، آرٹ، کلچر، نظم، ناول، ڈراما، افسانہ، تنقید، وہ مکروہات ہیں جن کے لیے غزل سراؤں کے پاس نہ وقت ہوتا ہے نہ ان میں دلچسپی۔ ادب ان کی کل وقتی سرگرمی نہیں۔ ان کا زیادہ وقت مشاعروں کی دوڑ بھاگ میں صرف ہوتا ہے۔ مطالعے کے لیے انھیں جس ذہنی یکسوئی کی ضرورت ہے، وہ کم ہی میسر آتی ہے۔ شاعروں پر کتابیں لادنا گھوڑے پر گھاس لادنے والی بات ہو گی ہے۔ نقاد بجنوں کی سانس تو ہیں نہیں جو شاعروں سے بی اے ہونے کا مطالبہ کر کے مضحکہ خیز ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ وہی پڑھا لکھا طبقہ جہاں سے ادب کے ذہین قاری پیدا ہونے کی امید ہوتی ہے، یعنی اسکول ٹیچرز، کالج کے اساتذہ، صحافی اور گاؤں گاؤں پھیلے ہوئے غزل کے شاعر، وہی ادب کے سنجیدہ مطالعے سے پہلوتہی کرتا ہے اور غزل کے اشعار پر تکیہ کر کے ایک محدود اور پر فریب ادبی شخصیت کے دکھاوے پر مطمئن ہو جاتا ہے۔ میرا مقصد شعر گوئی کی قدر گھٹانا نہیں ہے، نہ ہی میں چاہتا ہوں کہ صرف گنے چنے یا منتخب روزگار لوگ شاعری کرتے رہیں، کوئی نہیں جانتا کہ کس میں تخلیق کا جوہر پنہاں ہے تاوقتیکہ عشقِ سخن اور فکرِ سخن کی کٹھن منزلوں سے گزر کر وہ اپنا طرزِ سخن نہیں پاتا۔ لیکن تخلیق کا یہ کام ایک حجرِ شعری، فکری اور ادبی سرزمین میں ہونا چاہیے۔ جس زبان میں وہ شعر کہتا ہے اس کی شعری روایات، ادبی اصناف اور اس کے علمی اور تہذیبی سرمائے سے اسے واقف ہونا چاہیے۔ بالفرض وہ اچھا شاعر نہ بن سکا تب بھی وہ لطف میں رہے گا کہ مطالعے کے ذریعے وہ شعر و ادب کی دولت سے مالا مال ہوا۔ تسکین کا یہ پہلو آج کے ادبی منظرنامے میں کہیں نظر نہیں آتا۔ غزل عام مشاعرے میں شاعروں کے ہاتھوں میں تفریح کا ایک ذریعہ ہے اور چلتے بازاناؤ نسروں نے مشاعروں کی رہی سہی ادبی اہمیت بھی ختم کر دی ہے۔

جب تک شاعری سننے سنانے کی چیز تھی، آہ اور واہ سے کام نکل جاتا تھا۔ شاید اسی سبب سے ہمارے تذکروں میں تنقید نہیں ملتی۔ شاعری اور ادب جب تحریری شکل میں انفرادی مطالعے کا ذریعہ بنے، زیادہ معنی خیز، تہہ دار اور پیچیدہ ہوئے، ایسے ادب کی تفہیم و تحسین کے لیے تنقید ناگزیر بن گئی۔ شیکسپیئر، ملٹن، کیٹس کے پیچھے تین سو سالہ تنقیدی روایت ہے جو انگریزی کے علاوہ یورپ کی دوسری زبانوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ شیکسپیئر کو آپ تھیٹر میں دیکھ سکتے ہیں، پڑھ کر لطف اندوز ہو سکتے ہیں، لیکن اس کی مکمل تفہیم کے لیے، اس کی گہرائیوں کی تھاہ پانے کے لیے ان تنقیدوں کا پڑھنا ضروری ہے جو بہترین دماغوں نے اس پر لکھی ہیں۔ ان کے حوالوں کے بغیر آپ شیکسپیئر پر گفتگو نہیں کر سکتے۔ کیٹس اور ایلیٹ کی شاعری کے نکات اور جہتوں کو آپ تنقید کے بغیر نہیں سمجھ پاتے۔ دستوئیفسکی

،کامیو اور سارتر پر لکھی گئی تنقیدوں کے بغیر ان کی ناولوں کی فلسفیانہ جہتیں ہماری دسترس میں نہیں آتیں۔ یہی سبب ہے کہ ان فن کاروں پر جو بھی نئی کتاب آتی ہے، قاری اسے پڑھنے کے لیے بے چین رہتا ہے۔ قاری اس نخوت کا مارا نہیں ہوتا جو عبدالمغنی جیسے نقادوں میں پائی جاتی ہے کہ ہر فن کار کے متعلق وہ خود فیصلہ کرنے کی طاقت رکھتا ہے۔ وہ بڑے دماغوں اور مفکروں کی قدر پہچانتا ہے اور ان کے افکار کی روشنی سے اپنے ذہن کو منور کرتا ہے۔ وہ عبدالمغنی کی طرح تقلید یں یہ فیصلہ کرنے کے لیے نہیں پڑھتا کہ آیا کیٹس بالغ شاعر تھا یا نابالغ بلکہ بصیرت حاصل کرنے کے لیے پڑھتا ہے، اور بصیرت جیسے جیسے بڑھتی جاتی ہے اور فن کار پر ہر نئی کتاب کے ساتھ اس میں اضافہ ہوتا ہے۔ خود رائی کا پندار ٹوٹتا جاتا ہے، اور آخری فیصلوں کی قطعیت پر پہنچنے کے توشابانہ جوش کی بجائے قاری کا ذہن فکر و احساس کی اس ملائم چاندنی میں سرخوش و سرشار رہنا پسند کرتا ہے جہاں تخیلی تجربات اپنی سریت کا حسن منواتے ہیں اور قطعی فیصلوں کے آمرانہ غضب کی آگ برداشت نہیں کر سکتے۔

جی نہیں، کیٹس بالغ تھا یا نابالغ، جوش، فراق، مجاز، بیدی اور منٹو بڑے فن کار تھے یا چھوٹے، ایسے فیصلوں پر پہنچنے کے لیے قاری اپنا جی ہلکان نہیں کرتا۔ ''بیٹھے ہیں ذوی العدل، گنہ گار کھڑے ہیں:'' کی طرح قاری فن کاروں سے سلوک نہیں کرتا۔ وہ ہر ایک کے فن کا جدلیات کو قبول کرتا ہے اور اس کا باہوش، حیرت زدہ اور مسحور ذہن اس جدلیات کی جولانگاہ ہوتا ہے۔ یہ فیصلوں پر پہنچنے کے اعصابی تناؤ سے بالکل مختلف چیز ہے۔ نقاد کے اندر رہا ہوا یہ قاری جتنا جاندار ہوگا تنقید مولویانہ چالاکیوں، حاکمانہ فیصلوں اور فقیہانہ فتوؤں سے محفوظ رہے گی۔

تو میں عرض یہ کر رہا تھا کہ ادب کے جس قاری کو جدید نثر اور اس کی اصناف نے پیدا کیا وہ شاعری کے قاری، خصوصاً ہمارے مشاعروں کی غزلیہ شاعری کے دل دادگان، سے مختلف تھا۔ غزل کی مانند افسانے کو مشاعرے کے پلیٹ فارم سے ان پڑھ سامعین کے سامنے داغا نہیں جا سکتا تھا۔ اسے تنہائی میں بیٹھ کر پڑھتا تھا۔ کم از کم قاری کا پڑھا لکھا ہونا ضروری تھا۔ افسانے میں لفظوں کے الٹ پھیر، مضامین کی تکرار، تقلید، فرسودگی، پیش پا افتادگی کی اتنی گنجائش نہیں تھی جتنی کہ غزل میں، بلکہ یہ چیزیں جو غزل کے لیے قند نبات تھیں۔ افسانے کے لیے زہر ہلاہل ثابت ہوتیں۔ غزل کو تو شاعر کا ترنم، مغنی کا نغمہ یا خود شعر کا عروض و آہنگ جس کی اپنی ایک پیناٹک کیفیت ہوتی ہے، سنبھال لیتا ہے۔ افسانے کو تو اپنے ہی پیروں پر چلنا پڑتا تھا۔ اس میں اگر تازگی، ندرت، ایجاد، بصیرت، زبان وبیان کا حسن، کہانی کی دروبست، کردار کی پیش کش، فضا بندی، جزئیات نگاری، فلسفیانہ سوجھ بوجھ ،نفسیاتی گہرائی، سماجی اور اخلاقی مسائل کا عرفان، گرد و پیش کی دنیا کا عکس، تصویر کشی، امیج سازی، علامات اور اساطیر کا استعمال، اور زبان کے کھردرے پن سے لے کر پر کیف غنائیت تک کی پہنائیاں نہ ہوں تو افسانے کی قیمت چونی کی رہ جاتی ہے جو چونی مارکہ رسالوں میں چھپ کر انھی غیر تربیت یافتہ لوگوں کی ذہنی تفریح کا باعث بنتا ہے جو مشاعروں، مجروں اور قوالیوں کی محفلیں گرماتے ہیں۔

ناول، افسانے اور ڈرامے کا قاری، شاعری کے مقابلے میں نثر کا دل دادہ ہونے کے سبب، تنقید میں جن علوم کا ذکر ہوتا ہے، مثلاً تاریخ، فلسفہ، نفسیات، عمرانیات وغیرہ، ان کی طرف زیادہ مائل ہوا۔ وہ علوم جن کا خصوصی طور پر شاعری کے ساتھ تعلق تھا، مثلاً عروض، قواعد، صنائع بدائع، علم بیان، لسانیات وغیرہ، مجھ اور قدر کی

بنتے گئے، اور چنڈتائی کے سبب، ہندوستان کا رس ناتیہ اور سدھانت شاستر ہو یا عربی فارسی کا علم بیان، جدید قاری اور نقاد کے لیے زیادہ کارآمد ثابت نہ ہوا۔ وہ نقاد جو ان علوم میں دلچسپی رکھتے تھے، وہ بھی ان میں نئی روح پھونک نہ سکے۔ دراصل فکشن، ڈرامے اور شاعری کی مغربی تنقید نئے تصورات اور پیمانوں کو لے کر آئی تھی اور وہ ادب انسان اور زندگی کو ایک ایسے نئے تناظر میں دیکھ رہی تھی جہاں قدیم مشرقی از تصورات از کار رفتہ اور فرسودہ نظر آتے تھے۔ ہمارے زمانے میں نثر ان تمام افکار و خیالات کی بازی گاہ تھی اور اسی لیے افسانے کا قاری غزل کے عاشقوں کی بہ نسبت زیادہ ہوش مند، باشعور اور زیرک بنتا گیا۔ ذہن کی یہی رنگا رنگ تربیت اسے نظمیہ شاعری کی طرف لے گئی کیونکہ غزل کے مقابلے میں نظم زیادہ پہلو دار، ماجرائی، وارداتی، ڈرامائی اور paradoxical ہوتی ہے۔ جدید نظم چونکہ مشکل، تہ دار، پیچیدہ اور مبہم تھی اس لیے گہرا مطالعہ چاہتی اور قاری ان مضامین کو بھی دلچسپی سے پڑھتا جو ان کی تفہیم اور تحسین میں لکھے جاتے۔ یہ مضامین غزل کی رسمیہ تنقید کے مقابلے میں فکر و احساس کے وسیع تر منطقوں کا احاطہ کرتے۔ چونکہ ہمارے پس ماندہ ملک کی کوئی بھی علاقائی زبان اس قدر ثروت مند نہیں تھی کہ وہ قاری کی بڑھتی ہوئی ضروریات کو پوری کر سکے، اس لیے دوسری زبانوں کے اعلیٰ ترین ناولوں، افسانوں اور ڈراموں کے تراجم بھی کثرت سے ہونے لگے، جو سمندِ شوق کے لیے تازیانہ بنے اور ذوقِ تجسس قاری کو دوسری زبانوں کے مطالعے کی طرف لے گیا۔ وہاں اس نے شعر و ادب کے ایسے مظاہر دیکھے کہ مبہوت اور مسحور ہو گیا۔ اجنبی زبانوں کے ادب، خصوصاً شاعری اور ڈرامے کا مطالعہ آسان نہیں تھا، لیکن شوق اور لگن اتنی شدید تھی کہ وہ محض ادب کا قاری نہ رہ کر ایک پرجوش اور محنتی طالب علم بن گیا۔ ذوقِ ادب ایک ایسے شغف میں بدل گیا جو اس کی زندگی کا اوڑھنا بچھونا تھا۔ اب اس کی دسترس میں مشرق و مغرب کے قدیم و جدید فن پارے تھے۔ اس کی ذہنی دنیاؤں کی ثروت مندی کا نہ اور تھا نہ چھور۔ وہ کتابوں کا عاشق، مطالعے کا رسیا، جہانِ افکار کا مہم جو، تخیل کی کرشمہ سازیوں کا شاہد اور آرٹ کی طلسماتی دنیاؤں کا سیاح تھا۔ اس کا ذہن لفظوں کا رنگ محل، تصویروں کا نگار خانہ، کرداروں کا رنگ منچ اور بتانِ آذری کا سومنات بنا۔ اس نے سنی لفظوں کے چٹخنے کی کنواری آواز، ابلاں کے جل ترنگ کا سرمد نغمہ اور بیان کے آہنگ کا پراسرار سنگیت۔ اس نے دیکھا وہ سماں جب زبان کی وادیوں میں بیان کی بہاریں خیمہ زن ہوتی ہیں، جب علامتوں کے ٹمٹماتے ستارے افسانوی فضاؤں کو نیم روشن نیم تاریک دھندلکوں میں ملفوف کرتے ہیں اور جب استعاروں کی دھنک کھل کر اسالیب کو رنگ کا فشار بناتی ہے۔ وہ جانتا ہے لفظ کیسے گنج معانی بنتا ہے، معنی کے سوتی کو تخیل کی کرن کیسی نزاکت سے چھوتی ہے، اور سفید کاغذ کے سیاہ حروف کیسے جگمگاتے شہروں، خاموش دیہاتوں، افسردہ شاموں، چلچلاتی دوپہروں، گلیوں، بازاروں، اور گھروں کے بولتے مرقعوں میں بدل جاتے ہیں۔ جی ہاں، وہ آرٹ کے جادو، ادب کی بصیرت اور پردۂ سخن کے اسرار سے واقف ہے۔

ادب کا یہ قاری شاعری اور غزل کا پیدا کیا ہوا نہیں ہے، بلکہ جسے بلند جبیں نقاد تھرڈ کلاس صنفِ ادب کہتے ہیں، یعنی افسانہ، اس کا پیدا کردہ ہے۔ نو عمری کا وہ زمانہ جب کہ وہ ادب کی سرحد میں پہلا قدم رکھتا ہے، شاعری کے لیے سازگار نہیں ہوتا، کہ شعری تخلیقات اپنے دقائق، مشکلات اور زبان و بیان کی نادرہ کاری کے سبب

جس ذہنی پختگی، متانت اور نکتہ سنجی کی متقاضی ہوتی ہیں وہ سوائے معدودے چند کے سب کو حاصل نہیں ہوتیں۔ پھر نوعمری کا زمانہ عالم رنگ و بو کی شناسائی اور دریافت کا زمانہ ہوتا ہے، اور یہ کام ناول اور افسانہ شاعری سے بہتر طور پر کرتے ہیں۔ ہر آدمی ایک بند کتاب ہے اور ناول نگار ہی کتاب کھولتا ہے۔ ہر آدمی ایک ورق سادہ ہے، افسانہ نگار اسی ورق پر افسانہ لکھتا ہے۔ انسان کے ظاہر اور باطن کی ان دیکھی، ان جانی دنیاؤں کی دریافت ایک بم سے کم ثابت نہیں ہوتی۔ یہ ذہنی بم جوئی اس نشے سے الگ چیز ہے جس میں غزل کا رسیا بالم ہر شعر کے الجوتی ٹکڑے میں جھولتا رہتا ہے۔ یہ کوئی حیرت کی بات نہیں کہ اردو کے ہزاروں غزل گو شاعر، اور ان کے لاکھوں سننے والے، ذہنی نشوونما کی کوئی نشانی نہیں رکھتے۔ وہ جہاں چوبیس سال کی عمر میں تھے، چونسٹھ سال کی عمر میں بھی وہیں رہتے ہیں۔ وہی اساتذہ سخن کے فرسودہ لطیفے، اصلاحات سخن کی پارینہ باتیں صحبتِ قوافی اور عروض کی بے ثمر اور بے کیف دقیقہ سنجیاں ایک ایسے محدود اور مخصوص حلقے کی نشان دہی کرتی ہیں جس کا عام کاروبار سے کوئی سروکار نہیں۔

اُردو ادب کا یہ قاری آج آہستہ آہستہ معدوم ہو رہا ہے اور اسے ختم کرنے میں سب سے بڑا ہاتھ جدید افسانے کا ہے۔ دنیائے افسانہ اس کے لیے اجنبی بن گئی ہے۔ افسانہ اس زندگی کا جزو نہیں رہا۔ اس کے بک شیلف پر انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے بعد کسی اور افسانہ نگار کے مجموعے نظر نہیں آئیں گے۔ ایک اور نام خشایاد کا اضافہ کر لیجیے پھر خلا ہی خلا ہے۔ دوسروں کے یہاں بہت ہوا تو ایک آدھ قابل برداشت افسانہ مل جائے گا۔ لیکن افسانہ نگاری غزل گوئی نہیں ہے کہ ایک شعر بھی اچھا نکل آیا تو غزل پر عرق ریزی رائیگاں نہیں گئی۔ ہمارے یہاں تو نہیں لیکن دوسری زبانوں میں ناولوں اور افسانوں کا رشتہ قاری سے براہِ راست ہونے کے سبب، ناول اگر مارکیٹ میں ناکام ہوتا ہے تو دوسرے ناول کے لیے ناول نگار کو پبلشر نہیں ملتے۔ جدید افسانے کا کوئی مارکیٹ نہیں ہے، کیونکہ اس کے خریدار نہیں ہیں۔ رسالوں میں جنم لینا اور رسالوں میں دفن ہونا جدید افسانہ نگاروں کا مقدر ہے۔ البتہ اکادمیوں کے قائم ہونے کے بعد بہت سوں کو کتابوں کا کفن بھی مل جاتا ہے۔ جہاں تک رسالوں کا تعلق ہے، اُردو میڈیوکریٹی پر قناعت کر چکی ہے۔ اوسط رسالے میں اوسط ذہن کا آدمی، اوسط درجے کے افسانہ نگار یا شاعر پر مضمون لکھ کر، سب کو اوسط درجے کی خوشی بہم پہنچاتا ہے۔ چھوٹے رسالوں میں بڑے نام بھی نظر آتے ہیں لیکن اپنی ایسی نگارشات کے ساتھ جو رسالے کا وزن نہیں بڑھاتیں اور بڑے ناموں کی قدر کم کرتی ہیں۔ نئے نقاد ادب میں ان مضامین کے ذریعے آنا چاہتے ہیں جو انھوں نے ان افسانہ نگاروں پر لکھے ہیں جنھیں ادب اپنے دائرے سے خارج کر چکا ہے۔ میڈیوکریٹی ہمیشہ خود فریبی پر پلتی ہے۔ اسے کبھی زندگی اور ادب کی trivialities کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ اپنے پندار کی تسکین کے اسفل جذبے پر دنیائے ادب کی بیکراں مسرتوں کو قربان کر دیتی ہے۔ میڈیوکریٹی قلم گھسیٹوں کا ایک ایسا حلقہ بناتی ہے جس میں انبساط اور نشاط کا سرچشمہ شعر و ادب نہیں رہتے بلکہ خراب چیزوں پر باہمی مدح و تحسین کا وہ پرفریب سلسلہ ہوتا ہے جو نرگسی شخصیت کے اندرونی بگاڑ کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ایک معنی میں میڈیوکریٹی ادب کا نہیں بلکہ نفسیات کا مسئلہ ہے۔ اس میڈیوکریٹی کے ساتھ ادب کے قاری کا کوئی رشتہ نہیں۔ وہ اس فریب خوردہ گروہ کا آدمی نہیں۔ نہ اسے ان کے ادب میں دلچسپی ہے، نہ ان کے مسائل میں۔ نہ وہ نرگسی ہوتا ہے نہ انانیت کا مارا۔ اس کی مسرتوں کا سرچشمہ اس کی ذات نہیں بلکہ وہ عظیم فن

پارے میں جس میں وہ اپنی ذات کو فنا کر دیتا ہے۔ اس قاری کے لیے ہمارا ادب فن پارے تخلیق کرنے کی بجائے ناکارہ افسانے اور افسانہ نگاروں کے حواریوں کی لکھی ہوئی ناکارہ تر تنقیدیں پیدا کر رہا ہے۔ کیا آپ سمجھتے ہیں کہ ایک باشعور قاری اپنی فرصت کے قیمتی لمحات اس ہوکس پوکس کی نذر کرے گا جس پر میڈیوکریٹی چھوٹے رسالوں میں پل رہی ہے؟

حد تو یہ ہے کہ "شب خون" جیسے معیاری رسالے میں، جس میں ایک پورے دور کی ادبی تاریخ بکھری پڑی ہے، ایسی ناکارہ کہانیاں شائع ہوئی ہیں کہ اگر ان کی اشاعت کی کوئی وجہ جواز ہو سکتی ہے تو صرف مدیر محترم کی کشادہ قلبی ہے۔ لیکن چونکہ مدیر بھی نئے افسانے کے پرجوش حامی ہیں، اس لیے قاری یہی محسوس کرتا ہے کہ جو بھی افسانہ رسالے میں شائع ہوتا ہے، وہ کم از کم ایک نئی طرز کا نمائندہ ہونے کے سبب اہم ہوتا ہے۔ لیکن قاری یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ افسانہ خراب اور ناکارہ ہی نہیں بلکہ بوگس ہے۔ "شب خون" جیسے رسالے کے لیے ایسا سوچ بھی کون سکتا ہے کہ وہ بوگس لٹریچر اور نان رائٹر کو ادب میں پھیلانے کا کام کر رہا ہے؟ قاری کو تو یہ کہہ کر خاموش کر دیا جاتا ہے کہ اس کا فکشن کا مذاق دقیانوسی ہے، وہ تجربات سے ڈرتا ہے، علامتی ابہام، اسطوری تہ داری، معنوی پیچیدگی اور بیانیے کی باریکیوں کو سمجھنے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ اور یہ سب باتیں ایک خراب افسانے کو اچھا افسانہ ثابت کرنے کے لیے کہی جاتی ہیں۔ ایک عام قاری جس (humbug) کو دیکھ پاتا ہے، اسے ہمارے نقاد نہیں دیکھ پاتے۔ اسے میں مذاقِ سخن کی تبدیلی نہیں کہوں گا بلکہ پروڈن کہوں گا۔

ایک بات یہ کہی جاتی ہے کہ خراب لکھنے والے اور فیشن پرست تو ہر دور میں ہوتے ہیں۔ لیکن قاری جب خراب لکھنے والوں اور فیشن پرستوں کے نام کی فہرست تیار کرتا ہے تو یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ یہ سب کے سب نام تو "شب خون" اور "جواز" اور "الفاظ" اور "شاعری" اور کونوں کھدروں میں سے نکلنے والے دوسرے رسائل میں بھی نظر آتے ہیں۔ اب اتنی جرأت تو ایک عام قاری میں کہاں، مجھ جیسے جلاد میں بھی نہیں کہ پچھلے پچیس سال سے نئے افسانے کے نام پر جو نان آرٹ بلکہ بوگس لٹریچر کا انبار جمع ہو رہا ہے، اسے سوختنی قرار دوں۔ حالانکہ میں محسوس کرتا ہوں کہ اُردو ادب کی نجات اسی میں ہے کہ نئے افسانے کی گردن بے دریغ مار دی جائے۔

یہ قتل اس لیے ضروری ہے کہ اُردو ادب کو اپنا کھویا ہوا قاری مل جائے۔ قاری کے بغیر ادب زندہ نہیں رہتا اور اس قاری کو ہمیں پھر سے پیدا کرنا ہوگا۔ ظاہر ہے قاری کو پیدا کرنے کے لیے ہمیں افسانہ نگار، ناول نگار اور ڈراما نگار بھی پیدا کرنے ہوں گے۔ ادب کی تخلیقی اصناف زندہ نہ ہوں تو ادب تحقیقی، تنقیدی، تاریخی، مذہبی اور عالمانہ کتابوں کا ذخیرہ رہ جاتا ہے۔ ہمارے یہاں بیورو اور اکادمیاں ایسی ہی کتابیں شائع کر رہی ہیں۔ لیکن یہ کتابیں زبان کی زندگی کی علامت نہیں بلکہ موت کی نشانیاں ہیں۔ زبان کو صرف شاعر اور افسانہ نگار ہی زندہ رکھتا ہے۔ زبان جب تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کا ذریعہ نہیں رہتی تو جادو کی چھڑی کی بجائے ہاتھ کا ہتھوڑا بن جاتی ہے، جو مفید اور کارآمد کام کرتا ہے لیکن تخیلی کرشمے نہیں دکھاتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ جب زبان اپنی مرگ کے قریب آتی ہے تو پنڈت اور عالم زیادہ پیدا ہوتے ہیں۔ سنسکرت کے مرنے کے بعد بھی سنسکرت کا پنڈت نہیں مرا تھا، بلکہ وہ آج بھی زندہ ہے۔ ہتھوڑا جادوئی چھڑی سے زیادہ دیرپا ہوتا ہے، اور جب ٹوٹ جائے تو دوسرا بنایا جا سکتا ہے۔

جادوئی چھڑی ایک بار گم ہو جائے تو اسے حاصل کرنے کے لیے دوسرے ہزار جادو ٹونوں سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس کاروبار میں ملنا بھی ایک معجزہ ہی ہوتا ہے، اور آج اُردو افسانہ اسی معجزے کے انتظار میں ہے، ورنہ مجموعہ بھی مثنوی، مرثیے، قصیدے، داستان، ناول اور ڈرامے کے پہلو میں دفن ہو گیا۔

میں عگمین کی جوک پر بھی یہ بات کہنا پسند نہیں کروں کہ ہمیں پھر سے حقیقت پسند افسانے کو زندہ کرنا چاہیے اور پریم چند کی روایت سے رشتہ جوڑنا چاہیے، کیونکہ میں رولاں بارتھ کی یہ بات جانتا ہوں کہ جدید افسانے کے خلاف آج جو کہنا چاہتے ہیں کہیے لیکن اب بالزاک اور ڈکنز کی کہانی لکھنا ممکن نہیں۔ تو کیوں نہ ہم اپنے کام کا آغاز آغاز ہی سے کریں۔ پریم چند سے بھی نہیں اور پرانے قصے کہانیوں سے بھی نہیں۔ یعنی ہم اُردو ادب کا قاری پیدا کریں، کہ اسی قاری کے بطن سے شاعر، افسانہ نگار، نقاد اور ادیب کے پیدا ہونے کے امکانات ہیں۔ اور ادب کے قاری پیدا کرنے کی ہمارے جو کچھ بھی امیدیں ہیں وہ اسکولوں اور کالجوں سے ہیں۔

آج سے چند سال پہلے جب میں سنتا تھا کہ امریکا کے بعض کالجوں میں افسانہ نگاری اور تخلیقی فن کی تعلیم بھی دی جاتی ہے، تو میں ہنس دیتا تھا کیونکہ تخلیقی فن کا میرا پورا تصور رومانی، ماورائی اور پراسرار تھا۔ این سعادت بزور بازو نیست پر میرا ایمان تھا۔ میں ابھی بھی سمجھتا ہوں کہ نابغے کو قدرت پیدا کرتی ہے، لیکن میں نابغوں کی بات نہیں کر رہا۔ انھیں تو جب قدرت کو پیدا کرنا ہوگا کرے گی، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اُردو کا نابغہ اردو جاننے والوں میں سے ہی پیدا ہوگا۔ سر دست میرا سروکار صلاحیتوں سے ہے۔ اُردو افسانہ صلاحیتوں کے فقدان کا حوصلہ شکن منظر پیش کرتا ہے۔ لیکن صلاحیتوں کے فقدان کا رونا تضیع اوقات ہے۔ صلاحیت اگر نہیں ہے تو پیدا کرنی چاہیے، کم ہے تو اسے تراشنا، نکھارنا اور سنوارنا چاہیے، معمولی ہے تو اس پر زیادہ محنت کرنی چاہیے۔ کیا ہم یہ بات نہیں جانتے کہ تخلیقی فن میں دس فی صد الہام ہوتا ہے اور نوے فی صد عرق ریزی؟ معمولی صلاحیتوں سے بھی لوگوں نے بڑے بڑے کام نکالے ہیں، اور سب سے بڑی چیز تو صلاحیتوں کی شناخت، تربیت اور نگہداشت ہے۔ یہ تنقید کا فریضۂ اولین ہے۔ ہم نے یہ فرض ادا نہیں کیا اور اچھی صلاحیتوں کو بھی تباہ ہوتے دیکھا۔ غلط قسم کی حوصلہ افزائی نے نہ صرف ناکارہ لکھنے والوں کے حوصلے بلند کیے بلکہ اچھا لکھنے والوں کی غلط روش کی گرفت نہ کر کے انھیں گمراہ ہونے سے بچا نہ سکے۔

صلاحیت پیدا کرنے، صلاحیت سے کام لینے اور صلاحیت کی نگہداشت کرنے کی پوری ذمہ داری اب ہماری تعلیم گاہوں پر ہے۔ جس طرح طالب علموں سے مضمون نویسی کرائی جاتی ہے، اسی طرح ان سے افسانہ نویسی، ڈراما نگاری، فیچر اور اسکرپٹ رائٹنگ کا کام بھی لینا چاہیے۔ ریڈیو اور ٹی وی ہماری زندگی میں آئے ہیں اور رہنے کے لیے آئے ہیں۔ ان کی خراب اسکرپٹ کا علاج سوائے اس کے کچھ نہیں کہ ہم ان کے لیے اچھی سکرپٹ لکھیں۔ طالب علموں کو اچھے افسانے، ناول اور ڈرامے پڑھانے چاہیے اور ان پر کالج کی کلاسز میں مباحث رکھنے چاہئیں۔ کالج کا نصاب ادب کے اسکالر پیدا کرتا ہے جو آگے چل کر ادب کے پروفیسر بنتے ہیں۔ ہمیں ادب کے پروفیسروں کی ضرورت ہے، لیکن ان سے کہیں زیادہ افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کی ضرورت ہے، کہ ادب ان کی تخلیقات سے زندہ رہتا ہے۔ مردہ ادب کی تعلیم مجاوری اور فاتحہ خوانی ہے۔ کلاسک کے مطالعے کے معنی نوئی

پھوٹی قبروں پر دیے جلانا نہیں ہے۔ یادِ رفتگاں، یادِ ماضی، قبرستانوں کی سیر کا بہانہ نہیں ہیں۔ کالج کو ادارۂ تحقیق سمجھنا مخطوطات کے کیڑے پیدا کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری جامعات میں تعلیم کا رومانس ختم ہو چکا ہے، تعلیم ذہنوں کو شگفتہ نہیں کرتی بلکہ انھیں مرجھا دیتی ہے۔ تعلیم اب سفرِ شوق، سیاحتِ افکار، عرفانِ حیات، تلاش، تجسس اور مہم سازی نہیں رہی۔ وہ مردہ افکار، مردہ اصناف، منجمد تصورات کا بے کیف تواتر بن گئی ہے۔ پروفیسر اُردو ڈرامے پر پرچہ کیا پڑھائے جب کہ عرصہ ہوا اُردو ڈراما مر چکا ہے۔ تھیٹر زندہ نہیں اور طالب علم صرف فلموں اور ٹی وی سیریلوں سے واقف ہیں۔ طالب علم کے لیے ضروری ہے کہ وہ کلاس روم میں ہی ادب نہ پڑھے، بلکہ کلاس روم کے باہر بھی ادب پڑھے، ادب جیے اور ادب میں ڈراما زندہ ہوتا ہے، تھیٹر میں جان ہوتی ہے، نت نئے ڈرامے اسٹیج ہوتے رہتے ہیں، نئی تحریکیں، نئے رجحانات اور میلانات پیدا ہوتے ہیں، اخباروں اور رسالوں اور ڈراما میگزینوں میں نئے اور پرانے ڈراموں پر تنقیدوں اور تبصروں اور مباحثوں کے ہنگامے برپا ہوتے رہتے ہیں، تو طالب علم صحیح معنی میں رنگ منچ کی دنیا میں سانس لینے لگتا ہے اور پھر وہ کلاس روم میں بھی ان ڈراموں کو شوق سے پڑھتا ہے جو تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں۔ بصورتِ موجودہ چند سکہ بند باتیں ہیں جو نوٹنکی، رام لیلا، کرشن لیلا، اندر سبھا اور نسروان جی فرام جی سے چلتی چلتی اپنے حشر کو پہنچتی ہیں۔ اس کلاس سے جو طالب علم نکلے گا اس کے ڈرامائی ادب کے اچھے طالب علم بننے کے کیا امکانات ہیں؟

دیکھیے، ادب زندہ نہ ہو تو ادب کی تعلیم بھی زندہ نہیں رہتی۔ پھر جہاں تک اُردو کی تعلیم کا تعلق ہے، یہ اتنا دردناک موضوع ہے کہ مجھ جیسے لوگ جو، بقول باقر مہدی، مضمون کو دلچسپ بنانے پر اپنی قوت صرف کرتے ہیں، اس سے بارہ پتھر دور ہی رہتے ہیں۔ اُردو اسکول مسلسل بند ہوتے جا رہے ہیں۔ گجرات ہی کی مثال لیں تو دیہاتوں اور قصبوں میں اُردو اسکول ختم ہو گئے۔ پھر بڑے شہروں میں یعنی بھڑوچ، جونا گڑھ، بڑودہ اور سورت میں بند ہونا شروع ہوئے اور اب وہاں اکا دکا اسکولوں میں غریب بچے اُردو پڑھتے نظر آئیں گے۔ احمد آباد، جو اُردو کا سب سے بڑا مرکز تھا، وہاں بھی اُردو اسکولوں کی تعداد بتدریج گھٹ رہی ہے۔ شہر کے جن علاقوں میں تین اسکول تھے، وہاں بھی اُردو اسکولوں کی تعداد بتدریج گھٹ رہی ہے۔ شہر کے جن علاقوں میں تین اسکول تھے، وہاں ایک رہ گیا ہے اور اس ایک اسکول میں بھی بچوں کی تعداد حوصلہ شکن حد تک کم ہو گئی ہے۔ سندھیوں نے ایک مستحکم تعلیمی نظام کے ذریعے اپنی زبان اور اپنے کلچر کو بچا لیا، ہم نہیں بچا سکے۔ اُردو اسکولوں میں طالب علموں کی شرحِ اموات یا dropout rate اتنی ہولناک ہے کہ اعداد و شمار جو اپنی فطرت ہی میں سرد اور بے حس ہوتے ہیں، ان سے بھی خون کی بو آنے لگتی ہے۔ سو میں سے مشکل سے دس بچے دسویں تک پہنچ پاتے ہیں، باقی بیچ کی کلاسوں میں سے اٹھ کر کام دھندوں پر لگ جاتے ہیں۔ اُردو اسکول وہ مخدوش علاقے بن گئے ہیں جہاں ماں باپ اپنے جگر گوشوں کو بھیجنا پسند نہیں کرتے۔ جو دس بچے دسویں پاس کرتے ہیں، ان میں سے پانچ انھی اسکولوں میں بطور پرائمری ٹیچر لوٹ آتے ہیں۔ جو پانچ کالج پہنچ کر اُردو میں ایم اے کرتے ہیں ان میں سے ایک دو اُردو کے لکچرار بن کر پھر ان پانچ بچوں کے لیے دعائے خیر کرتے رہتے ہیں جو اسکولوں کے قتلِ عام سے بچ کر ان تک پہنچ پائیں گے۔ اور میں چاہتا ہوں کہ یہ ٹوٹے پھوٹے اساتذہ ان گرے پڑے بچوں کو افسانہ نگاری کے گر سکھائیں۔ گویا میں بھی اپنے کام

کا آغاز وہیں سے کرنا چاہتا ہوں جہاں سے اُردو اکادمیاں کرتی ہیں۔ اُردو اسکول بند ہو جاتے ہیں تو اکادمیاں اُردو کلاسیں شروع کرتی ہیں۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسا کھیت اجاڑنے کے بعد لیبارٹری میں سبزیاں پیدا کی جائیں۔ یہ سبزیاں نمائشوں کے کام آتی ہیں جن میں انعام سبزیاں اگانے والے کو ملتا ہے۔ اکادمیاں کتابیں شائع کرتی ہیں اور کتابوں کی اشاعت میں مالی تعاون دیتی ہیں۔ یہ نیک کام ہے، لیکن ایسے وقت کیا جارہا ہے، جب کام کی گھڑی بیت چکی ہے۔ اُردو نے کتابیں پڑھنے والے اور لکھنے والے دونوں کی پیداوار بند کردی ہے۔ کیا ڈاکٹر گیان چند جین نے اعلان نہیں کیا کہ خدارا انھیں کتابیں نہ بھیجی جائیں؟ کیا محمد حسن اور فضیل جعفری اتم کناں نہیں ہیں کہ وہ کتابیں چھپ رہی ہیں جو نہیں چھپنی چاہیے تھیں؟ کیسی افسوس ناک صورت حال ہے کہ زیورِ طبع سے آراستہ ہوتے ہی کتاب کا سہاگ لٹ جاتا ہے۔ مرتی ہوئی زبان کی دہائیاں دینے کے بعد کتابیں اُردو اسکولوں کی لائبریریوں میں داخل کی جاتی ہیں جہاں وہ بچوں کے لیے بیکار اور اساتذہ کے لیے بے فیض ثابت ہوتی ہیں۔ کتاب اپنے صحیح قاری تک نہ پہنچے تو مرجاتی ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو اکادمیاں وہ زچہ خانے ہیں جہاں اسقاط کا کاروبار زیادہ ہوتا ہے۔

اُردو کو ریڈیو اور ٹی وی پروگرام ملتے ہیں۔ یہ بھی نیک کام ہے، لیکن یہاں بھی آکسیجن مریض کے لیے پیغام موت لاتا ہے۔ ضیق النفس میں گرفتار زبان نہ ریڈیو کے لیے منہ کھول سکتی ہے نہ ٹی وی کو منہ بتا سکتی ہے۔ ایک تقریر، ایک انٹرویو، کلام شاعر بزبان شاعر اور چند قوالیاں، اللہ اللہ خیر صلا۔ اُردو نے خلاق اور دانشور طبقہ پیدا کرنا ہی بند کر دیا ہے جو ماس میڈیا کی ضرورتیں پوری کر سکے۔ ویسے بھی ماس میڈیا یاجوج ماجوج ہے جو اوسط درجے کے ذہنوں کو ایک ہی لقمے میں نگل جاتا ہے اور ڈکار نہیں لیتا۔ اُردو کی اشک شوئی اس وقت ہونے لگی جب آنکھوں میں خون آنے لگا۔ "انگلیاں جب فگار ہو گئیں تو چارہ گر آگے بڑھا" "آستیں میں دشنہ پنہاں، ہاتھ میں نشتر کھلا۔"

اکادمیوں نے معذور ادیبوں کو وظیفہ دے کر، انعامات دے کر، ان کی انا اور سرکشی کی گردن توڑ دی۔ "عطائے او بہ لقائے او بخشیدم" کہنے والا ہمارے یہاں کوئی نہ رہا۔ آدمی چاہے جتنا سرکش ہو، دینے والے کے سامنے اسے جھکنا ہی پڑتا ہے۔ مانگنے جاؤ تو ہونٹ مسکراہٹوں کے بھابی زاویے آپ پیدا کر لیتے ہیں۔ "غالب وظیفہ خوار ہو، دو شاہ کو دعا" کی آواز سے اُردو کا ایوان کبھی خالی نہیں رہا۔

زبان کے زوال کے ساتھ خراب ادیب ہی پیدا نہیں ہوئے بلکہ اکادمیوں اور اداروں کے بخشے ہوئے اقتدار کے سبب، خراب ادیبوں کے اندر اسفل انسان بھی ہاتھ پیر نکالنے لگا۔ بندر بانٹ شروع ہوئی۔ اقبال پر سیمینار ہے تو جو اقبال پر استناد کا درجہ رکھتے ہیں وہ مدعو نہیں، لیکن جنھوں نے زندگی بھر تنقیدی مضمون نہیں لکھا ان سے دو صفحے گھسوا کر پندرہ سو روپے ان کی جیب میں ڈال دیے۔ پوچھنے والا کون ہے۔

قاری ادب کا مطالعہ کرتا ہے حسن کے تجربے سے گزرنے کے لیے، اسفل لوگوں کی پھیلائی ہوئی غلاظتوں میں لوٹنے کے لیے نہیں۔ ہماری تمام ادبی چہل پہل اور ہنگامہ آرائی ایک مدقوق کے رخسار کی سرخی ہے۔ ایک قلاش مسلمان کی بارات کی مانند، جو گھر رہن رکھ کر، آتش بازی سے شہر کی رات کو چراغاں کر دیتا ہے، چار ہی دن کے بعد اس کی تاریک کھولی کی گندگی موری پر زبان کی دلہن برتن مانجھتی نظر آتی ہے۔

غالب اکیڈمی میں فکشن پر پانچ روزہ سیمینار تھا۔ ماضی کی موت روایت کی گم شدگی ذات کے بحران پر جب تقریریں بے کیف اور بے آہنگ بن جاتیں تو میں ہال کے باہر نکل آتا۔ لاریوں میں تکے اور کباب بکتے۔ ان کے قریب بچے اجابت کرتے۔ مرزا غالب کے مزار کا بدصورت اور ویران صحن نظر آتا۔ ایک دکان پر لکھا ہوتا: "بھینس کا گوشت یہاں ملتا ہے۔" گرد، کیچڑ، مکھیاں، فقیر، گندی ہوٹلیں، تبلیغی جماعت کا مرکز، نظام الدین اولیا کا مزار شریف۔ ماضی مرا کہاں ہے؟ وہ تو زندہ ہے۔ بستی نظام الدین میں زندہ ہے، جامع مسجد کو جانے والی اس سڑک پر زندہ ہے، جس کی کولتار کی تہہ پر ایک اور تہہ جم گئی ہے جو مرغیوں اور مچھلیوں کے فضلے اور بھینس کے گوشت کی چربی سے بنی ہے۔ ہر شہر کے مسلمانوں کی ہر بستی میں ماضی زندہ ہے۔ روایت کی گلی سڑی لاش بھی موجود ہے، جس پر وہ مکھیاں بھنبھنا رہی ہیں جو جدید تمدن کے فضلے سے اڑ کر آ بیٹھی ہیں۔ ان بستیوں میں وہ حسن بھی نہیں جو بیتی ہوئی تاریخ کی انگلیاں آثار قدیمہ کو عطا کرتی ہیں۔ کھنڈر کا اپنا ایک افسردہ حسن ہوتا ہے، بوسیدہ گھر کثیف اور بدصورت ہوتا ہے۔

ہندوستان میں مسلمانوں کا مڈل کلاس طبقہ لگ بھگ ختم ہو چکا ہے۔ ایک طرف دولت مند طبقہ ہے جو شادی بیاہ پر لاکھوں خرچ کرے گا، کتاب پر کوڑی نہیں۔ دولت بغیر کلچر کے بربریت پیدا کرتی ہے۔ مذہبی احیا پرستوں اور بنیاد پرستوں کا طبقہ اسی دولت مند طبقے کی خیرات اور بخششوں پر پلتا ہے۔ سیاسی رہنماؤں کی مانند ان مذہبی رہنماؤں کو بھی کلچر میں کوئی دلچسپی نہیں۔ زبان اگر مرتی ہے تو مرے، مذہب اگر دیوناگری کے سہارے بھی زندہ رہتا ہے تو ان کے لیے کافی ہے۔ کلچر، تعلیم، دانشوری سے محروم دولت مند طبقہ تفریحات کا رسیا ہے۔ غزل اس کے لیے سنگیت کا لباس پہنتی ہے، شاعری مشاعرے کا روپ اختیار کرتی ہے، افسانہ ٹی وی سیریل بنتا ہے، دانشوری لچھے دار تقریر یا مذہبی وعظ۔

دوسری طرف غریبوں کا طبقہ ہے۔ تہذیب و تمدن کی برکتوں سے محروم، فلاکت کا مارا ہوا، فرقہ وارانہ نفرت کا ہدف، فسادات کا صید زبوں، جاہل مولویوں کے پھیلائے ہوئے توہمات، تعصبات اور تنگ نظر کا شکار، پارینہ رسوم، بوسیدہ روایات اور کٹھل عقائد تلے کچلا ہوا، سیاسی پارٹیوں کا ووٹ بینک، دان چوروں، داداؤں اور منشیات کے سیاسی اور مذہبی دباؤ تلے جینے والے اس طبقے کے بچے ہمیں جو اُردو اسکولوں میں قتل ہونے کے لیے جاتے ہیں۔

میں پوچھتا ہوں، ایرکنڈیشنڈ ہال کے مشاعروں کا، ورلڈ کانفرنسوں کا، اُردو جشنوں کا، لندن اور کینیڈا کے سفروں کا، اس طبقے کے ساتھ کیا تعلق ہے؟ اکادمیوں نے ان بچوں میں کتنی کتابیں تقسیم کی ہیں؟ کتنے رسالے ہیں جو اس طبقے کے آدمیوں تک پہنچتے ہیں؟ اور سب سے بڑی بات تو یہ کہ اس طبقے کا افسانہ نگار، ناول نگار اور ڈراما نگار کہاں ہے؟ جب ضرورت تھی ہمیں ڈکنز اور پریم چند کی، تو ہم نے پیدا کیے جدید افسانہ نگار، جنھوں نے حقیقت کو دیکھنے کی بجائے تمثیلیں ایجاد کیں، سامنے کی بستیاں چھوڑ کر داستانوں کی خیالی بستیاں سجائیں، سانپوں، بچھوؤں، گدھوں اور چھپکلیوں کو دیکھا، ان انسانوں کو نہ دیکھ سکے جو شر کی سیاہ کاریوں کا شکار ہو رہے تھے۔ جب حقیقت کو کھلی آنکھ سے دیکھنے کی ضرورت تھی تو ہم تو ہم توطیت میں جا گرے۔ جب گلتی سڑتی روایت کو طنز کے

نشتر کی ضرورت تھی، ہم نے اس پر جذباتیت کا مرہم رکھا۔ ہم نے ذات کے بحران کی بات کی حالانکہ یہ بحران ایک نئے عہد کا ذہنی پختگی سے مقابلہ نہ کرنے کا نتیجہ تھا۔ ہم وقت کے سوز کے نوحہ گر رہے، لیکن ہم نے یہ جانا نہیں کہ جینے کے لیے ہمیں کون سا سوز لینا ہے۔ چنانچہ ہمارے افسانوں میں عتاب نہیں، جھنجلاہٹ نہیں، طنز نہیں، المیہ نہیں، ڈراما نہیں، کوئی تاثر ہی نہیں، محض جذباتیت ہے جو روایت کی شکست اور ماضی کے نوسٹالجیا کی زائیدہ ہے یہ آرٹ نہیں Self-indulgence ہے۔

ماضی اس کے لیے زندہ ہوتا ہے جس کا حال بھی زندہ ہو۔ وہی لڑکی اپنی بوڑھی ماں سے پیارے چٹتی ہے جو بھری دوپہر میں انار کے پیڑ کے نیچے کسی کی گرم بانہوں سے نکل کر آئی ہو۔ شوہر کی مار، ساس کی جھڑکیاں، گندے برتنوں کے ڈھیر، روتے بلکتے بچوں اور اپنی بیماریوں میں گھری ہوئی تھکی ہوئی، بکھی ماندی چیکٹ عورت جھلاہٹ سے رسوئی کی تھالی بڑھیا کے سامنے پٹخ دیتی ہے اور پھر آنگن کی دھوپ میں کھاٹ پر بیٹھی دروازے پر لٹکتے ٹاٹ کے میلے پردے کو خالی خالی نگاہوں سے دیکھتی ہے اور سر کھجاتی ہے۔

ایسی عورت کا مسئلہ ماضی نہیں حال ہے۔ حال سے مکتی، حال سے نجات، ٹاٹ کے پردے کے پرے کہیں کھلی فضا کا حیات بخش لمس۔ ماضی راہ گزر ہے، راہِ نجات نہیں۔ نجات تو ان قوتوں کی سرکوبی اور اس نے حالات کے خلاف جنگ میں ہے جنھوں نے زندگی کو باسی اینٹھن سے بھری تھالی میں لیس دار کیڑے کی کراہت انگیز سرسراہٹ بنا دیا ہے۔

وجودیوں کی بغاوت اسی جمود اور باسی پن کے خلاف تھی۔ ماضی سے انقطاع کا تجربہ دو طرح کے احساسات کو جنم دیتا ہے۔ ایک تو افسردگی کا اور دوسرا آزادی اور نجات کا۔ آدمی محسوس کرتا ہے کہ وہ روایت کے پیر تسمہ پا اور تاریخ کے کابوس سے نجات پا گیا ہے اور اپنی زندگی جی سکتا ہے۔ یہ دوسرا احساس جدید اُردو افسانے میں بالکل ناپید ہے جو اس بات کی دلیل ہے کہ اجتماعی mythos کے مقابلے میں اہم انفرادی ethos پیدا نہ کر سکے۔ پریم چند سے لے کر منٹو اور بیدی تک کا احساس زندگی کی بے معنویت کا نہیں بلکہ حیات کش اخلاقیات اور عقائد اور شر کی طاقتوں کے خلاف انسان کی جدوجہد اور ان طاقتوں کے ہاتھوں زندگی کی رائیگانی، اور اس سے پیدا شدہ گہری الم ناکی کا احساس ہے۔ انھوں نے شخصی احساسات کو انسانی ڈرامے کا معروض عطا کیا، جو فکشن کے آرٹ کا صحیح طریقہ ہے۔ افسانے میں کہانی کا عنصر فنی نقطہ احساس کو فکر کے دائرے میں لے جاتا ہے کہ ایک کے بعد ایک رونما ہونے والے واقعات، اور ان کے تحت کرداروں کے نفسیاتی اور جذباتی رویوں میں تبدیلی کا باہمی تفاعل، کردار کو واقعات کی جبریت سے نجات دلاتا ہے اور جیسا کہ زندگی میں ہوتا ہے، آدمی اپنی فکر، اپنی قوتِ ارادی اور اپنے اخلاقی عمل سے ذریعے انجانی حوصلہ شکن حالات کے شکنجے سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنی کوشش میں کامیاب نہیں ہوتا، یہ اس کا المیہ ہے، لیکن اس کی جدوجہد قوتِ حیات کا مظہر بنتی ہے جو موت کی طاقتوں کے سامنے آسانی سے سپر انداز نہیں ہوتی۔ یہ اخلاقیات بیدی اور منٹو نہیں سکھاتے بلکہ خود بیدی اور منٹو کو ان کے کردار۔ ہولی اور انور، باسط اور بابو گوپی ناتھ سکھاتے ہیں۔ کرداروں اور کہانی کو تجنے کی سزا جدید افسانہ نگار کو یہ ملی کی حادثات کی دنیا اس کے لیے سبق آموز نہ رہی۔ وہ اس دانشمندی سے محروم ہو گیا جو تاریخ کے بحران میں

گہرے انسان کے ہولناک اور ہوش ربا تجربات سے آنکھیں چار کرنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ وہ اپنے احساس کی سطح سے بلند نہ ہو پایا، اور گو شاعری احساس کی زبان بولتی ہے (گو اچھی شاعری بھی اس جذباتی سطح پر قناعت نہیں کرتی) لیکن افسانہ تو حسیت کے چٹخارے کو مشکل ہی سے برداشت کر پاتا ہے۔ فن کار کو اپنے احساس کے سفر کی داستان بھی افسانوی عمل کے ذریعے حقائق کی دنیا میں بیان کرنی پڑتی ہے۔ ہرمن ہیس نے بھی یہی کیا اور ورجینا وولف اور قرۃ العین حیدر نے بھی یہی کیا ہے۔ مس حیدر کے یہاں زندگی کی بے معنویت اور جبریت، مقدر کے عروج و زوال کا احساسات کے تناظر میں تاریخ کے مدوجزر کا ڈرامائی عمل لیے ہوئے ہے۔ یہی مدوجزر حالی کے "مسدس" کو ایک ڈرامائی عمل کا ڈائمنشن عطا کرتا ہے۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ حالی کے "مسدس" کو ایک زمانے میں مسلمان اسی طرح پڑھتے تھے جس طرح دوسری قومیں اپنے مقدر کی داستان کو اپنے ڈراموں میں دیکھا کرتی تھیں؟ ماضی حالی کے یہاں زندہ ہے، کیونکہ وہ حال سے آنکھیں چار کرتے ہیں اور حال کا بیان حالی کے یہاں کتنا جزرس، حقیقت پسندانہ، سفاک، فصہ ور، طنزیہ، غم ناک اور دردمندانہ ہے۔ مسلمانوں کے نکبت و افلاس کا منظر ان کے دل میں جذبات کا کیسا جوار بھاٹا پیدا کرتا ہے۔ جب جذبات اور احساسات میں مدوجزر ہو تو کسی ایک جذبے پر کائی جمنے نہیں پاتی۔ حالی کسی بھی مقام پر اپنے زخموں کو کریدتے یا کسی ایک احساس کی انفعالیت کا شکار ہوتے نظر نہیں آتے۔ میں تو سمجھتا ہوں کہ فکشن سیمینار کے ایک اجلاس کی صدارت حالی کر رہے ہوتے تو وہ بھی ماضی کی نوحہ گری سے گھبرا کر باہر نکل آتے بستی نظام الدین کو شاید اپنا ناول نگار مل جاتا۔

کلچر کے خلاف جرائم میں بڑا سرمایہ، مافیا مذہبی ادارے اور سیاست، ہمارے وقت کے سب سے ناپاک گٹھ جوڑ میں شامل ہو گئے۔ میں مذہب کے خلاف ایک لفظ کہنا نہیں چاہتا کیونکہ میرے دل میں جی گوارا کے اس بیان کی بڑی قیمت ہے کہ ہمیں لوگوں کی مانوس وابستگیوں کو گزند نہیں پہنچانی چاہیے۔ وہ جن کے پاس جینے کے لیے کچھ نہیں ہوتا، وہ اپنے عقائد، اپنی مقدس وابستگیوں، اپنے رسم و رواج، میلوں، ٹھیلوں، جاتراؤں اور تہواروں کے ذریعے اپنی بے مایہ زندگی کو کسی نہ کسی طرح بامعنی اور خوشگوار بنا لیتے ہیں۔ ہولی اور سوگندی کا مذہب ہوائی جہازوں میں اڑنے والے مہاتماؤں اور مولویوں کا مذہب نہیں ہے۔ بلکہ ایک نامہربان کائنات میں تھام زدہ جو دکا آخری دلاسا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہولی اور سوگندی ہی تو ایسے سوالیہ نشانوں کی صورت ابھرتے ہیں جو خیر کی قدروں پر قائم پورے نظام خداوندی کو درہم برہم کر دیتے ہیں۔ سوائے دردمندی کے، زندگی کے مطالعے کا آدمی کے پاس کوئی زاویہ نہیں رہتا۔ اسی دردمندی نے حالی سے "مناجات بیوہ" لکھوائی۔ حالی، پریم چند، منٹو اور بیدی انسان دوستی کی ایک ہی روایت کی مختلف کڑیاں ہیں۔ جس طرح کبیر اور میرا سناتن دھرمیوں کی روایت کا حصہ نہ بن سکے، اسی طرح وہ جنھوں نے لب ترشوا کر لب کشائی کی، ان کی ملامت کا ہدف سرسید کے بعد حالی ہی بنے۔ مولوی ہونے کے باوجود الطاف حسین مولویوں کے کام کی چیز نہیں تھے کیونکہ ان مولویوں کے لیے اقبال پیدا ہو چکے تھے۔ مذہب اور سیاست کو دردمندی کی نہیں بلکہ جلیل الشان آدرشوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ بات ہمیں کبیر، حالی، بیدی اور منٹو نے سکھائی ہے کہ انسانی دردمندی کا چشمہ اگر سوکھ جائے تو آدرش اور اخلاق سفاکیوں کی نقاب بن جاتے ہیں۔ اس لیے سلمان رشدی ہوں یا سوامی اگنی ویش، ایک کی مذہب دشمنی اور دوسرے کا دھرماتما

پھن دونوں اس ریگزار کے ببول ہیں جس میں انسان دوستی کا جھرنا سوکھ گیا ہے۔ یہ لوگ سیاست اور مذہب کے آدمی ہو سکتے ہیں، کلچر کے آدمی نہیں۔ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ کلچر چاہے جتنا چھوٹا اور معمولی سہی، قابلِ احترام ہے کہ وہ لوگوں کو حیات کا قرینہ بخشتا ہے۔ کسی بھی کلچر کو گزند پہنچانے اور تباہ کرنے کی کوشش انسانیت کے خلاف ہولناک جرم ہے۔ طراز مین را کی کہانی "ریپ" اسی جرم کا پردہ فاش کرتی ہے۔ کہانی کا مرکزی خیال یہی ہے کہ کہانی کا کردار ایک راستے سے مانوس ہے۔ راستے کا نام بدل دیا جاتا ہے اور کردار اندر سے ٹوٹ جاتا ہے، کہ یہ اس کی مانوسیت، اس کی جذباتی وابستگی پر بے حس انتظامیہ کی ضرب ہے۔ کہانی سرخ حق تھی اس ذہنیت کے خلاف جو آج اپنی فاشی شکل میں شہروں تک کے نام بدلنا چاہتی ہے۔

لیکن کلچر ریاست، حکومت اور اکادمیوں سے پیدا نہیں ہوتا۔ کلچر تو انسان میں رچی ہوئی تخلیقی جبلت کا بے ساختہ اظہار ہے، گردوپیش کی دنیا کے ساتھ حواس کا وہ کھیل ہے جسے انسان سنگ و صورت و رنگ کے ساتھ کھیلتا ہے۔ کلچر تو لیلا ہے، برہم لیلا کی مانند، جس میں تخیل کا بازیگر بتان آذری تراشتا ہے جو برہمانڈ کے مقابلے میں اپنی کائنات اصغر تعمیر کرتے ہیں۔ لیکن یہ کھیل اس وقت تک کھیلا جاتا ہے جب تک آدمی کا گردوپیش کی دنیا سے رشتہ حرکی، جدلیاتی اور تخلیقی ہوتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اردو والے پچھلے چالیس سال سے جس لسانی تعصب کی فضا میں سانس لے رہے ہیں، اس کے سبب یہ رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔ غیروں کے تعصب اور اپنی بے حسی کے جو بیج ہم نے بوئے تھے، ان کا پھل آج ہمیں مل رہا ہے۔ ناول، افسانہ، ڈراما سوکھے کی ماری زمین کی صورت بے برگ و گیاہ ہیں۔ غزل اپنے غمزوں سے عیش کوش بورژوازیوں کی تفریح کا ذریعہ بنی ہوئی ہے۔ تنقید ببول کے پیڑ کی مانند الجھی زیادہ ہے چھاؤں کم دیتی ہے۔ جب بے مہری کی زمستانی ہوائیں چلتی ہیں اور کلچر کی گل پوش وادی برف کے سفید کفن تلے چھپ جاتی ہے تو پالے کے مارے لوگ، کانپتے ٹھٹھرتے، آثارِ قدیمہ کی شکستہ دیواروں تلے پناہ ڈھونڈتے ہیں۔ چنانچہ اکادمیوں سے دھڑا دھڑ وہ کتابیں شائع ہو رہی ہیں جن میں ہمارا ماضی دفن ہے۔ اس کام کی بھی بڑی اہمیت ہے لیکن اس وقت جب دوسری چیزیں ٹھکانے پر ہوں۔ نوادرات ڈرائنگ روم ہی میں اچھے لگے ہیں، کیا کباڑ خانے میں نہیں۔ ادب کا ڈرائنگ روم منتظر ہے اس ملاقاتی کا جس کی پہلی نظر بک شیلف کی طرف جائے۔

☆☆☆

اجتماعی تہذیب اور افسانہ

انتظار حسین

ایک روز کا ذکر ہے کہ لاہور کے آسمان پر ایک دودھیا دھاری کھنچی دکھائی دی۔ غور سے دیکھا تو بہت بلندی پر ایک گول سی چیز حرکت کرتی نظر آئی۔ یہ لمبی دودھیا دھاری اسی کی دم تھی۔ شہر میں یہ خبر اڑ گئی کہ سپٹنک گزر رہا ہے مگر دوسرے دن اخباروں میں ایک تردیدی خبر شائع ہوئی کہ وہ گول سی چیز اسپٹنک نہیں جٹ جہاز تھا۔

یہ گول سی چیز اگر ہماری دنیا میں دکھائی دیتی تو لوگ اسے مرغی کے انڈے کا نشان بتاتے اور اسے قیامت کی علامت ٹھہراتے۔ ہم جس مسجد میں نماز پڑھنے جایا کرتے تھے۔ وہاں کبھی کبھی نہ جانے کون ایک اشتہار لگا جاتا تھا جس میں اعلان ہوتا تھا کہ قیامت آنے والی ہے۔ پہلے آسمان پر مرغی کے انڈے کا نشان نظر آئے گا۔ پھر مرغی آدمی کی طرح باتیں کریں گے اور اس کے بعد قیامت آجائے گی۔ بس ہمارے ہاں روز بھی رہتا تھا ایک دفعہ املی والی کی شکایت ہوئی کہ اس کی املی میں کتاریں نہیں لگتیں۔ پڑوس کے گھر میں نیم تھا۔ اس نے اپنی املی کا اس نیم سے بیاہ کر دیا۔ املی کو سرخ دوپٹہ اڑھایا گیا۔ نیم کے سہرا باندھا گیا۔ محلے والوں کی دعوت ہوئی۔ لیجیے صاحب بیاہ ہو گیا۔ اگلے جاڑوں میں املی میں خوب لمبی لمبی کتاریں آئیں۔

ہمارے محلے میں ایک ہی املی تھی اس لیے املی والی کے گھر کا پتا تو صاف تھا۔ مگر یہ نہ سمجھئے کہ دوسرے گھروں کی کوئی شناخت نہیں تھی جس گھر میں املی یا نیم کا پیڑ نہیں تھا اس گھر میں کبوتروں کی چھتری تھی۔ جس گھر میں کبوتروں کی چھتری نہیں تھی اس گھر میں کوئی امام باڑہ تھا۔ ایک گھر خالی تھا جس کی کوئی نشانی نہیں تھی۔ پھر بھی اس گھر کو سب جانتے تھے۔ اس میں جن جو رہتے تھے۔ گویا ہمارے محلے کا ہر مکان ایک فرد تھا۔ یہ کہ گھروں کے نمبر بھی ہوتے ہیں، اس سے ہم بالکل نا آشنا تھے۔ وائٹ ہیڈ نے ایک گلہری کا احوال لکھا ہے جو اپنے بچوں کا حساب نہیں رکھ سکتی تھی وہ انسانی ایجاد جسے گنتی کہتے ہیں ان کے نزدیک وہ مقام ہے جہاں سے تہذیب کی سرحد شروع ہوتی ہے۔ گلہریوں نے تہذیب کی اس سرحد کو عبور نہیں کیا ہے تو یوں سمجھئے کہ اس بستی کے لوگوں نے تہذیب کی سرحد ابھی عبور نہیں کی تھی اس دنیا میں چیزوں کے باہمی رشتے منقطع نہیں ہوئے تھے اُن کی حدیں آپس میں گھلی ملی ہوئی تھیں۔ انہیں الگ الگ کر کے گنا نہیں جا سکتا تھا۔ یہاں تو جان دار اور بے جان کے درمیان بھی امتیازی حد قائم نہیں ہوئی تھی۔ درخت آدمی تھے اور سارے گھروں کے مکین سمجھے جاتے تھے۔ پتنگ کا کٹ جانا ایک واردات تھا اور گلہری کبھی دم کھڑی کر کے ایسی آواز میں چلاتی تھی تو ایک ہنگامہ پیدا ہوتا تھا۔

میں سوچتا ہوں کہ الف لیلے کو جس تخیل نے جنم دیا ہے اس کی نشوونما اور تربیت کچھ ایسی ہی فضا میں ہوئی ہوگی۔ آج ہم اس کے خالق یا خالقوں کے نام بھی صحیح طور پر نہیں بتا سکتے۔ بس یوں سمجھ لیجیے کہ سارے عربوں نے یا ایک پوری تہذیب نے اسے تصنیف کیا ہے جب چیزوں کے رشتے آپس میں پیوست ہوں تو افسانہ نگار بھی باقی مخلوق سے کیسے رشتہ توڑ سکتا ہے جس گزرے زمانے کا میں ذکر کرتا ہوں اس زمانے میں سماجی زندگی کے

سارے مظاہر ہم رشتہ تھے۔ سماجی زندگی کے مظاہر اور فطرت کے مظاہر۔ آدمی کی درختوں سے دوستی تھی اور جانوروں سے رفاقت تھی:

شبہا بحال سگ میں یک عمر صرف کی ہے
اس کی گلی کے سگ نے کیا آدمی گری کی

یہ اسی شاعر کا شعر ہے جس نے اپنے محلے کے کتوں پر دخل اندازی بے جا کا الزام لگایا تھا اور مثنوی میں ان کے خلاف پورا مقدمہ تیار کیا تھا۔ ایسے زمانے کی بات ہے جب آدمی کی برادری میں دوسری مخلوقات بھی شامل تھیں۔ گل، پھول، شجر و حجر اور چرند و پرند ہمارے مذہب میں، تیج و تیوہاروں میں، میلوں ٹھیلوں میں، عشق کے معاملات میں اور جنگ و امن کے قصوں میں عمل دخل رکھتے تھے اور اتنی بات تو میں آپ بیتی کے طور پر بھی کہہ سکتا ہوں کہ میں نے بچپن میں کبھی رات کے وقت محلے کے کسی درخت کو یا گھر میں لگے ہوئے کسی پھول پودے کو ہاتھ نہیں لگایا۔ ہم بڑوں سے یہ سنتے چلے آئے تھے کہ درخت رات کو آرام کرتے ہیں۔ چھوؤ گے تو ان کی نیند اچٹ جائے گی اور وہ بے آرام ہوں گے اور اگرچہ چڑیوں نے کڑیوں میں گھونسلے رکھ کر انہیں قبل از وقت کھوکھلا کر دیا تھا اور چھتوں سے مٹی جھڑنے لگی تھی مگر کبھی کسی چڑیا کے گھونسلے کو نہیں اجاڑا گیا۔ پودے اور درخت ان دنوں مکانوں میں آرائشی حیثیت نہیں رکھتے تھے اور چڑیوں نے گھروں میں غاصبانہ قبضہ نہیں کیا تھا۔ یہ لوگ گھرانے کے معزز افراد تھے۔

ایسے سماج میں پیدا ہونے والے افسانہ نگار کے لیے یہ ممکن تھا کہ وہ آدمی کو درخت کے روپ میں یا جانور کی جون میں دکھائے اور بندر کو کبھی خوشخط تحریر لکھتے ہوئے اور کبھی بے ثباتی عالم پر پر مغز تقریر کرتے ہوئے پیش کرے اور اس کے باوجود حقیقت نگار اور واقعیت پسند رہے۔ داستانوں میں انسان، حیوانات، نباتات اور جمادات الگ الگ برادریاں نہیں ہیں بلکہ ایک برادری کے مختلف طبقے ہیں۔ جتنا پیچھے جایئے افسانے میں یہ برادری زیادہ مربوط اور گتھی ہوئی نظر آئے گی۔ اتنی مربوط اور گتھی ہوئی کہ خود افسانہ نگار دوسروں سے الگ نہیں ہیں بلکہ ایک برادری کے مختلف طبقے ہیں۔ جتنا مربوط اور گتھی ہوئی کہ خود افسانہ نگار دوسروں سے الگ نہیں پہچانا جاتا۔ قدیمی سماج میں افسانہ ہوتا تھا، افسانہ نگار نہیں ہوتے تھے۔ الف لیلے میں خوب صورت ساحرائیں کس بے تکلفی سے اپنے عاشقوں پر منتر پھونک کر انہیں کبھی کتا کبھی ہرن بنا دیتی ہیں اور شہزادے جنگل میں چلتے چلتے مڑ کر دیکھتے ہیں تو پتھر بن جاتے ہیں۔ اور کوئی ہمت والی شہزادی سونے کا پانی حاصل کر کے ان پر چھڑک دیتی ہے تو وہ پتھر سے آدمی بن جاتے ہیں۔ 'فسانۂ عجائب' میں طوطا درخت سے گر کر قلابازی کھاتا ہے اور آدمی بن کر اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ جان عالم آدمی سے بندر کے قالب میں بندر کے قالب سے طوطے کے قالب میں اور طوطے کے قالب سے پھر آدمی کے قالب میں منتقل ہو جاتا ہے۔

وہ دور انہی نگریوں، پنچھیوں اور پیاسے بن باسے درختوں کے ساتھ گزر گیا۔ اب ہم ستم زدگان کا جہان اتنا تنگ ہے کہ آدمی اپنی جون میں مقید ہے۔ اس قید خانے سے اپنی مرضی سے باہر نکل سکتا ہے نہ کسی دوسرے کو اندر بلا سکتا ہے۔ اب ہم اعداد و شمار کی دنیا میں رہتے ہیں۔ چیزوں کی حد بندیاں ہو گئی ہیں۔ ہمارے اردگرد

تہذیب کی سرحد کھینچ گئی ہے۔ ریڈیو اور اخبارات اس سرحد کے نگہبان ہیں۔ ان کا یہ کام ہے کہ کوئی خبر افسانہ بننے لگے تو تردیدی بیان شائع کر دیں۔

تہذیب کی سرحد کو عبور کرنے کی داستان اتنی نہیں ہے کہ میں پہلے ایک قصبہ میں رہتا تھا اب شہر میں آ گیا ہوں۔ اب آپ سے کیا پردہ ریڈیو اور اخبارات ہماری اس چھوٹی سی بستی میں بھی پہنچ گئے ہیں۔ میں جب تعلیم سے فراغت پا کر ایک دفعہ گھر واپس گیا تھا تو میں نے یہ دیکھا کہ جن گلیوں میں میونسپلٹی کی لالٹین جلتی چھوڑ گیا تھا وہ بجلی کی روشنی سے منور تھیں۔ جن دوکانوں پر کڑوے تیل کا چراغ جلتا تھا وہاں بجلی بھی تھی اور ریڈیو بھی تھا اور چھوٹی بزریا میں ایک لائبریری کھل گئی تھی جس میں لاہور اور دلی کے انگریزی، اردو اور ہندی کے بہت سے اخبار آتے تھے اور پچھلے مہینے میں نے خواب میں دیکھا ہے کہ چھوٹی بزریا کی کنکروں والی گرد آلود سڑک اب کولتار والی سڑک بن گئی ہے۔ لاہور میں جہاں میں اب رہتا ہوں، بسوں سے سطح صاف ستھری سیدھی اور چمکدار سڑکیں ہیں کہ ان پر نہ قدم بھٹک سکتے ہیں نہ تخیل بہک سکتا ہے۔ قدموں کو بھٹکنے سے بسیں اور تخیل کو بہکنے سے اشتہار روکتے ہیں۔ اشتہار جو بسوں کے اندر، بسوں سے باہر دیواروں پر، دوکانوں کی پیشانیوں پر، عمارتوں کی بلندیوں پر، غرض ہر مورچہ سے نظروں کا راستہ روکتے ہیں۔ میں صبح کو جب اخبار پڑھتا ہوں۔ اس میں خبروں کے درمیان اشتہار ہوتے ہیں۔ رات کو فلم دیکھنے جاتا ہوں تو فلم دیکھنے سے پہلے اشتہار پڑھتا ہوں اور جب موقر ادبی رسالہ، نیا دور، میرے پاس آتا ہے تو فہرست میں نظموں، غزلوں، افسانوں اور مضامین کے بعد ایک عنوان "اشتہارات" میری نظر کو گرفت کرتا ہے۔

اصل میں ہم نے تہذیب کی سرحد انہیں اشتہارات کے وسیلے سے عبور کی ہے۔ یہ بات ہماری بستی میں سب کو معلوم تھی کہ شیشم کی لکڑی کا سامان خوب صورت اور پائیدار ہوتا ہے۔ خود اپنا تجربہ بھی یہی ہے۔ آم کی لکڑی کی غلیل دیرپا ہوتی تھی۔ نہ گلی ڈنڈا ڈھنگ کا بنتا تھا۔ ہاں ببول کی لکڑی کی غلیل بھی اچھی ہوتی تھی اور گلی بھی کمال کی بنتی تھی اور شیشم کی لکڑی کی غلیل مل جاتی تو سبحان اللہ۔ شیشم اور ببول کے قائل ہم اشتہارات کے ذریعہ نہیں ہوئے تھے۔ اس یقین کے پیچھے پشتوں کا تجربہ کام کر رہا تھا اور چونکہ درختوں سے ہمارا براہ راست تعلق تھا سو اس لیے یہ پشتنی تجربہ ذاتی تجربہ بھی بن گیا تھا، لیکن یہ کہ کوکا کولا اب شربتوں سے بہتر شے ہے اس کے پیچھے نہ تو پشتوں کا تجربہ کام کر رہا ہے اور نہ خود ہم نے اسے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ ہم نے یہ عرفان اشتہاروں سے حاصل کیا ہے۔ اشتہاروں کی طاقت یہ ہے کہ آج کوئی فرم یہ ٹھان لے کہ اسے غلیلوں کا کاروبار کرنا ہے تو وہ اسے کرکٹ کے ساتھ بھی مقبول بنا سکتی ہے۔ آخر جب ایک صابون اس اعلان کی وجہ سے مقبول ہو سکتا ہے کہ ثریا اس سے منہ دھوتی ہے تو شیشم کی غلیل اس اعلان سے کیوں مقبول نہیں ہو سکتی کہ فلاں کرکٹ کے کھلاڑی نے بچپن میں اس سے ہر یل مارا تھا۔

اشتہارات دل و دماغ پر یلغار کرتے ہیں اور عقل کے گرد گھیرا ڈالتے ہیں۔ وہ جدید نفسیاتی اسلحہ سے مسلح ہوتے ہیں جن کے آگے کوئی مدافعت نہیں چلتی اور دل و دماغ کو بالآخر پسپا ہونا پڑتا ہے اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا تھا کہ جن چیزوں کو ہم نے پشتنی تجربے کے راستے سے اور حواس کی سفارش پر قبول کیا تھا وہ ہماری نظروں سے اتر

جائیں اور ان کی جگہ وہ چیزیں لے لیں جنہیں اشتہارات نے نفسیاتی جبر و تشدد کے ساتھ ہم پر مسلط کیا ہے۔

اشتہارات نے جو کام جبر و تشدد سے کیا ہے وہ جدید تعلیم نے پر امن طریقہ سے انجام دیا ہے۔ یعنی تعلیم کو اشتہارات کی ترقی یافتہ اور امن پسندانہ صورت جانیے۔ چشتی تجربہ اور حواس کی سفارش یہاں بھی کارفرما نہیں ہے۔ جہاں سے یہ تحفہ ہمارے لیے آیا تھا، وہاں ایک شخص ڈی ایچ۔ لارنس نامی گزرا ہے جو یہ کہتا تھا کہ جدید تعلیم محض اوپری تعلیم ہے اس کی اوقات ان جوتیوں کی سی ہے جو ہم پیر میں ڈال لیتے ہیں۔ سر پر ہم خیالات و افکار کی ردی کی ٹوکری لیے پھرتے ہیں اور اندر جو تاریک بر اعظم آباد ہے اس کی ہمیں خبر نہیں ہوتی اور وائٹ ہیڈ نے ان خیالات و افکار کو "ٹھٹھرے ہوئے خیالات کہا ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ کلچر تو فکر و خیال کی سرگرمی اور احساس سے اثر پذیری کا معاملہ ہے۔ ادھر اُدھر کی معلومات سے اس کا کیا واسطہ۔ خالی خولی صاحب معلومات شخص اللہ تعالیٰ کی زمین پر سب سے فضول اور لچر چیز ہوتا ہے۔ کالجوں اور یونیورسٹیوں کے متعلق وہ یوں کہتے ہیں کہ "پرانے زمانے کی درسگاہوں میں فلسفیوں کا مقصود یہ ہوتا تھا کہ طلباء کو حکمت کی دولت بخشیں۔ آج کل کے کالجوں میں ہمارا مقصود لے دے کر کچھ مضامین کی تدریس رہ گیا ہے۔ میں نے ولایت کے ڈی ایچ۔ لارنس اور امریکہ کے وائٹ ہیڈ کے حوالوں پر قناعت مناسب سمجھی ہے اور جان کر پاکستان کے علامہ اقبال کا اس ضمن میں حوالہ نہیں دیا ہے کیا فائدہ کہ کوئی ترقی پسند خادان کی رجعت پسندی کا ذکر نکال بیٹھے اور کوئی انگریزی کے پروفیسر صاحب اعلان کر ڈالیں کہ اقبال کو تو نئے علوم اور جدید تہذیب سے للّہی تھی۔

بات یہ ہے کہ معلومات حواس سے بے تعلق رہیں اور افکار و خیالات خون کا حصہ نہ بنیں یعنی فکر اور احساس کا سنجوگ نہ ہو سکے تو پھر یہ علم خشک علم رہتا ہے۔ حکمت نہیں بنتا اس میں وہ تولیدی قوت پیدا نہیں ہوتی کہ خیال سے خیال پیدا ہو اور عملی زندگی کے ساتھ اس کے وصل سے کچھ نئے رنگ، کچھ تازہ خوشبوئیں جنم لیں۔ نظیر اکبر آبادی ایسا کہاں کا عالم فاضل تھا۔ مگر گیانی اور حکیم ضرور تھا۔ اس کی علمی بے بضاعتی کا اندازہ یوں لگائیے کہ جس زمانے میں وہ جیتا تھا اس میں نہ تو فرائڈ صاحب کا ظہور ہوا تھا نہ وہ زمانہ کارل مارکس صاحب کے سرمائے سے مالا مال ہوا تھا۔ یعنی محمد حسن عسکری تو محمد حسن عسکری یہ شخص تو پروفیسر ممتاز حسین تک سے پڑھا لکھا تھا لیکن وہ بصیرت افروز منشور جسے "آدمی نامہ" کہتے ہیں۔ ہمیں اسی شاعر نے دیا تھا۔ مگر یہ شاعر طبقات متحدہ کا ترجمان ہے اس لیے اس منشور میں آدمی نامہ اور جنس نامہ دونوں کو شامل سمجھئے۔

وائٹ ہیڈ ایسے بھلے مانسوں نے یہ سوال اٹھایا کہ آخر تعلیم اور تہذیب کو پڑھنے لکھنے ہی سے کیوں مخصوص سمجھا جائے۔ ویسے یہ پوچھنے کو میرا بھی جی چاہتا ہے کہ تہذیب یافتہ وہ کانچیٹ ہے جو کوکا کولا کا انگریزی میں چھپا ہوا اشتہار پڑھ سکتا ہے یا وہ دہقان زادہ ہے جو بھینس کی پیٹھ پر بیٹھ کر اسے چراتا بھی ہے اور بانسری بھی بجاتا ہے۔ ممکن ہے اس سوال پر یہ گمان ہو کہ میں کوکا کولا کو جدید تہذیب کی چڑ بنانا چاہتا ہوں۔ یقین جانیے میرا ہرگز یہ مقصد نہیں کہ جس طرح محلے کے کسی دقیانوسی بوڑھے کو مسور کی دال یا بینگن کا نام لے کر چڑاتے ہیں اس طرح میں کوکا کولا کا نام لے کر آج کے مہذب آدمی کو چھیڑوں۔ چلیے اس سوال کو یہ شکل دیے لیتے ہیں کہ تعلیم یافتہ وہ سند یافتہ نوجوان ہے جس نے جمع جتھو کی جملہ تصانیف پڑھی ہیں مگر آسمان پر کھلے ہوئے تاروں کو دیکھ کر یہ نہیں بتا سکتا

ہے کہ کتنی رات گئی ہے۔ جس زمانے میں تاروں کو دیکھ کر زمین کی سمت اور رات کا سمے معلوم کیا جاتا تھا۔ اس زمانے میں سفر شاید تعلیم کا سب سے بڑا ذریعہ تھا۔ الف لیلے کے شہزادے اور سوداگرزادے اس حقیقت کے گواہ ہیں، وقت سفر وہ ذہنی طور پر کتنے ناپختہ ہوتے ہیں مگر سفر میں نت نئے جوکھوں اور لگاتار جسمانی اور روحانی وارداتوں سے گزرنے کے بعد وہ کیا سے کیا بن جاتے ہیں۔ پھر وہ حکمت کی باتیں کرتے ہیں اور انجانی سرزمینوں کے سراغ اور کائنات کے چھپے ہوئے راز بتاتے ہیں۔

اس زمانے میں سفر و حضر دونوں ہی تعلیمی پہلو رکھتے تھے۔ بستی میں رہ کر آدمی جو محنت مزدوری کرتا تھا اس میں بھی تعلیم کا پہلو موجود رہتا تھا۔ جب ایک کاریگر درزی کا کام کرتا تھا۔ اور ایک باغبان دو پودوں کو ملا کر ایک نئی قلم لگاتا تھا اور ایک کمہار گھومتے ہوئے چاک پر گیلی مٹی کو انگلیوں سے ایک شکل عطا کرتا تھا اور ایک ورق ساز چاندی اور سونے کے ورق کوٹتا تھا۔ تو اس محنت سے اس کا پیٹ بھی بھرتا تھا اور ایف آر لوکس کی زبان میں اس کی اخلاقی اور جمالیاتی تربیت بھی ہوتی تھی۔ اس کی محنت مزدوری کے ساتھ ساتھ اس کی تخلیقی سرگرمی بھی بن جاتی تھی یہ وہ زمانہ تھا جب مزدوری آرٹ تھی اور کلام ادب تھا ان دنوں بوڑھی نانیاں دادیاں راتوں کو لمبی کہانیاں سناتی تھیں اور کہانی سننے والے اس تجربے سے گزرتے تھے۔ جس سے آج ہم، ایلیڈ اور اوڈیسی کو پڑھ لینے کے باوجود محروم رہتے ہیں۔ ان دنوں بڑا ادب پروفیسروں کے لیکچروں اور نقادوں کی رایوں سے ملوث ہو کر لوگوں تک نہیں پہنچتا تھا۔ وہ گرمی آواز کے ساتھ کہانی سنانے والے کی اپنی تخلیقی امنگوں کے ساتھ شامل ہو کر نشر ہوتا تھا۔ شاعری اور افسانہ اس زمانے میں کتاب نہیں گرمی آواز تھے۔

مگر یہ اس زمانے کی بات ہے جب چیزوں کے رشتے مربوط تھے اور زندگی خانوں میں بٹی ہوئی نہیں تھی۔ پیٹ پالنے کا مشغلہ مشقت نہیں تھا اور تفریح کے اوقات کام کاج کے اوقات سے ایسے الگ نہیں تھے۔ یوں سمجھئے کہ وہ ایک مربوط سماج تھا۔ مشین نے اس سماج کے کل پرزے ڈھیلے کر دیئے اور جدید تعلیم نے اس کے رشتوں کو اتنا تتر بتر کر دیا کہ اب ہر چیز ہر چیز سے جدا ہے اب سماج کا عمل تخلیقی کم اور میکانکی زیادہ ہے۔ یہاں سے کلچر کے زوال کی ابتدا ہوتی ہے۔ جب روز مرہ کے کاموں میں تخلیقی عمل رک جائے یا مندا پڑ جائے تو ایسے کلچر کے زوال کی علامت سمجھنا چاہیے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے انگلستان میں کلچر کے زوال کی ایک علامت یہ قرار دی ہے کہ وہاں کھانے کی تیاری کے ہنر سے بے توجہی برتی جانے لگی ہے۔ ہمارا خود بھی حال ہے۔ قصہ چہار درویش پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ ہمارا دسترخوان کتنا سمٹ گیا ہے اور کیسا بے رنگ ہو گیا ہے۔ کتنے ایسے کھانے ہیں جن کے نام گھر کی شادی میں، محرم کی کسی حاضری سے یا کونڈوں کی تقریب میں کھائے تھے اور اب ان کا ذائقہ بھی بھول چکے ہیں۔ اس کی وجہ صرف اقتصادی بدحالی نہیں ہو سکتی۔ بڑے دسترخوانوں پر اہتمام اب بھی بہت ہوتا ہے مگر کھانے کی انواع گنتی ہوتی ہیں، محض مرغ مسلم تو دسترخوان کی زینت نہیں ہے، مرغ مسلم کا تو بلیوں کو بھی شوق ہوتا ہے اور شاہ جہاں سے برا وقت کس پر آیا ہوگا جسے قید خانے میں صرف ایک اناج کے انتخاب کی اجازت دی گئی تھی۔ شاہ جہاں کے باورچی نے چنے کا انتخاب کیا۔ اس انتخاب کے حق میں استدلال یہ تھا کہ وہ اس ایک جنس سے ساٹھ قسم کے کھانے تیار کر سکتا ہے۔ تاج محل اسی باورچی کے زمانے میں تعمیر ہوا تھا۔ اگر اجازت

ہو تو یہاں میں ذرا اپنی بستی کے اس بیسن کے حلوے والے کو یاد کرلوں جو فسادات کے دنوں میں بیسن کا حلوہ اس بولی کے ساتھ بیچا کرتا تھا کہ

مسلمانو نہ گھبراؤ شفاعت بر ملا ہوگی   پڑھو کلمہ محمد کا خرید و حلوا بیسن کا

مجھے اس حقیقت پر نہ جب شک ہوا تھا اور نہ اب شک ہے مگر افسوس کہ یہ حلوے والا حلوے میں شکر زیادہ ڈالتا تھا اور بیسن میں ملاوٹ ہوتی تھی۔ اس لیے ہمیں تاج محل بالآخر چھوڑنا پڑا۔

تاج محل اسی باورچی کے زمانے میں تیار ہوسکتا تھا جو ایک چنے سے ساٹھ کھانے تیار کرسکتا تھا۔ وہ دور ہمارے کلچر کا نقطۂ عروج تھا۔ اسی دور میں ہم ایک نئی زبان تخلیق کر رہے تھے۔ تخلیقی عمل ایک ہمہ گیر سرگرمی ہے۔ اس کا آغاز دوکانوں اور باورچی خانوں سے ہوتا ہے اور تجربہ گاہوں اور آرٹ گیلریوں میں اس کا انجام ہوتا ہے وہ روزمرہ کی بول چال اور نشست و برخاست سے شروع ہو کر افسانہ اور شاعری میں انتہا کو پہنچتا ہے۔ اگر سماج کا عمل من حیث المجموع تخلیقی نہیں ہے تو ادب میں بھی تخلیقی سرگرمی نہیں ہوسکتی اور افسانے کا میں تصور ہی یوں کرتا ہوں جیسے وہ پھلواری ہے جو زمین سے اگتی ہے۔ افسانہ بے شک الف لیلے ہو مگر اس کی جڑیں روزمرہ کی زندگی میں اور احساس عامہ میں ہوتی ہیں۔ ہماری روزمرہ کی زندگی میں تخلیقی عمل کی رو مانند پڑ گئی ہے ایک دسترخوان پر موقوف نہیں ہمارا لباس ہمارے کھیل، ہماری دستکاریاں، ہمارے پیشے یعنی ہماری ہر سرگرمی میں تخلیقی عمل کی رو کچھ سست پڑ گئی ہے۔ جب یہ صورت ہو تو کسی غیر کلچر کے لیے اس پر یلغار کرنا سہل ہو جاتی ہے۔ قوم کی تخلیقی صلاحیتیں سلامت ہوں تو دوسرے کلچر کے مظاہر اگر دخل بھی پائیں تو قومی کلچر کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ہماری تہذیبی سالمیت کے زمانے میں کرکٹ ہمارے یہاں راہ پاتی تو ہمارے کھیلوں میں ایک کھیل کا اضافہ ہو جاتا۔ لیکن یہ وہ زمانہ ہے جب چاٹ ہرے پتے سے مفارقت کر کے ڈشوں میں فروخت ہونے لگی ہے اور مٹھائی اور دونے کی جدائی ہو چکی ہے۔ شہروں سے کچھ صراحیاں اور خس کی ٹٹیاں رخصت ہوگئیں اور ان کی جگہ تھرماس اور کولر آ گئے، وہ الاؤ بجھ گئے جن کے کانپتے شعلوں سے کالی راتوں میں منور کہانیوں نے جنم لیا تھا۔ اب ہم ہیٹر کی دنیا میں رہتے ہیں جس سے نہ چنگاریاں نکلتی ہیں نہ دھواں اٹھتا ہے۔ ایسے دور میں کرکٹ کا فروغ یہی رنگ لاسکتا تھا کہ رستم زماں گاماں پہلوان زمانے سے کشتی ہار کر راوی کے پار مجوروں کے جھنڈ میں جا چھپے اور پتنگ باز شہر میں رہ کر ملتے اور تعزیریں کھیں۔ ایسے دور میں فضل محمود اور کاردار تو پیدا ہوسکتے ہیں، میرامن اور نظیر پیدا نہیں ہوسکتے یعنی ہم ایم سی سی کو تو ہرا سکتے ہیں۔ ڈی۔ ایچ لارنس سے ٹکر نہیں لے سکتے۔ یوں خود فریبی کا کیا ہے اکثر ہمارے شرفا عہد جاہلیت کے اس اعلان کو اب تک جزو ایمان بنائے ہوئے ہیں کہ اردو کا مختصر افسانہ مغرب کے مختصر افسانے کا ہم پلہ ہے۔

خیر میں تو یہ کہہ رہا تھا کہ تہذیبی زندگی کی سالمیت نہ رہے اور مربوط معاشرہ باقی نہ رہے تو اس کا اثر افسانے پر بھی پڑتا ہے۔ پھر افسانہ اجتماعی احساس کا حامل نہیں رہتا اور اس کی اپیل اتنی ہمہ گیر نہیں ہوتی کہ اسے قبول عام کی سند حاصل ہو جائے۔ ہماری تاریخ میں اس وصف کے افسانے نے ان زمانوں میں جنم لیا ہے جب ہمارا سماج مربوط تھا۔ جن زمانوں میں داستانوں نے جنم لیا تھا۔ ان زمانوں میں سماج اس حد تک مربوط تھا کہ آدمی اور آدمی کے درمیان ہی نہیں آدمی اور خارجی فطرت کے درمیان بھی رشتہ استوار تھا۔ اب سے پچاس سال ادھر

جب سرشار فسانۂ آزاد لکھ رہے تھے تو اس وقت بھی اگرچہ یہ رشتے بکھرتے جا رہے تھے۔ سماج کسی حد تک مربوط تھا۔ فسانۂ آزاد میں نواب سے لے کر گھیارے تک اور بیگمات سے لے کر بھٹیارنوں تک مختلف سماجی حیثیت رکھنے والے کردار آتے ہیں۔ مگر سماجی حیثیتوں کے فرق کے باوجود ان کے درمیان ایک رشتہ موجود ہے وہ سب ایک ماحول کے پروردہ ہیں۔ عقل پرستی کی پرچھائیاں پڑ رہی ہیں مگر ابھی ان کے معتقدات اور توہمات میں اشتراک باقی ہے۔ ان کی حماقتوں تک میں یک جہتی نظر آتی ہے یوں یہ ناول ایک اجتماعی تہذیبی زندگی کا اور اس کے واسطے سے ایک اجتماعی احساس کا ترجمان ہے۔

میرے بھی صنم خانے تک پہنچتے پہنچتے یہ تہذیبی سالمیت اور یک جہتی ختم ہو چکی ہے۔ یہاں پورا سماج نہیں، سماج کا ایک گروہ نظر آتا ہے۔ اس گروہ کا باقی سماج سے رشتہ اس حد تک منقطع ہے کہ ناول نگار کے لیے یہ ممکن ہو گیا ہے کہ وہ اسے باقی سماج سے الگ کر کے اس خوش اسلوبی سے پیش کر دے کہ وہ اپنے طور پر تکمیل کا احساس پیدا کرے۔

جب تہذیبی سالمیت رخصت ہو چکی ہو تو اجتماعی احساس کا ترجمان بننے کے لیے افسانہ نگار کو بہت جتن کرنے پڑتے ہیں۔ اسے باطنی زندگی کی گہرائیوں میں یہ دریافت کرنا پڑتا ہے کہ وہ کون سے احساسات، آدرش، تمنائیں اور موروثی شکلیں ہیں جو تہذیبی زندگی اور جذباتی چلن میں تفرقہ پڑ جانے کے باوجود مشترک ہیں اور سماج کے ایک فرد کا دوسرے فرد سے رشتہ جوڑتی ہیں۔ ان مشترکات میں ایک تو ماضی کا ورثہ ہوتا ہے۔ حاضر میں بے شک بے ربطی کی صورت پیدا ہو جائے مگر یہ ورثہ تو یادوں کی صورت میں اجتماعی حافظہ میں محفوظ رہے۔ ماضی پر اصرار کرنے سے افسانہ نگار کا یہ مطلب نہیں ہوتا یا کم از کم نہیں ہونا چاہیے کہ گئے ہوئے دنوں کو واپس لایا جائے۔ گئے دن کہاں واپس آتے ہیں، جو گم ہو چکا ہے اسے پایا نہیں جا سکتا مگر اسے یاد تو رکھا جا سکتا ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس جو قدیمی زندگی پر اتنا اصرار کرتے ہیں۔ ایسے سادے تو نہ تھے کہ اس بات کو جانتے نہ ہوں کہ گیا ہوا زمانہ واپس نہیں آ سکتا۔ بات وہی ہے جو ایف۔ آر۔ لیوس نے اس سلسلہ میں لکھی ہے کہ جو کچھ گم ہو گیا ہے اس پر اصرار کرنا ضروری ہے۔ تاکہ وہ فراموش نہ ہو جائے اگر ہمیں کوئی نیا نظام بنانا ہے تو پرانے نظام کو یاد رکھنا چاہیے۔ اگر ہم نے پرانے نظام کو بھلا دیا تو پھر ہمیں یہ بھی پتہ نہیں چلے گا کہ کس قسم کی باتوں کے لیے جدوجہد کرنی چاہیے اور ایک دن نوبت یہ آئے گی کہ ہم جدوجہد سے بھی تھک جائیں گے۔ اور مشین کے سامنے ہتھیار ڈال دیں گے۔ مطلب یہ ہے کہ سر انگشت حنائی کا تصور بھی اچھا ہے کہ یوں دل میں لہو کی بوند بھی نظر آتی ہے اور دماغ میں حسن کا تصور بھی قائم رہتا ہے۔

مگر اس طریقہ سے افسانہ نگار اجتماعی احساس کو پا بھی لے تو بھی اس کا افسانہ اجتماعی اپیل کا حامل تو نہیں بن سکتا۔ قطعی ممکن ہے کہ اس نہج پر چل کر ایک ناول اجتماعی احساس کا ترجمان بن جائے۔ مگر الف لیلیٰ یا کم از کم فسانۂ آزاد کی ایسی مقبولیت بھی حاصل نہ کر سکے۔ بات یہ ہے کہ (ایسی مقبولیت کے لیے سماج میں اس عمل کا جاری رہنا بھی تو ضروری ہے جسے اخلاقی اور جمالیاتی تربیت کہا گیا ہے ہمارے یہاں یہ عمل رک چکا ہے۔ اس کے رک جانے کا نتیجہ ہے کہ چیزوں کو پرکھنے، اچھے اور برے میں تمیز کرنے اور خوب صورتی اور بد صورتی میں فرق

کرنے کے ہمارے اپنے معیار نہیں رہے ہیں یا یہ کہ اپنے معیاروں پر اعتبار نہیں رہا ہے اب جسے آزاد بندے زیبا کہہ دیتے ہیں اسے ہم زیبا کہتے ہیں۔ مثلاً اگر مغربی ممالک کی عورتیں زلفیں ترشواتی ہیں تو ہمارے یہاں کی خواتین بھی اپنے لمبی زلفیں ترشوا کر اپنے حساب اپنی سج دھج بڑھائیں گی اس صورت میں آج کا شاعر اس قسم کا شعر کہہ کر کہ

نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
جس کے بازو پر تری زلفیں پریشاں ہو گئیں

قبول عام کی سند حاصل نہیں کر سکتا۔ نسائی حسن کے جس تصور پر اس شعر کی بنیاد ہے اس پر اب ہمارے پورے سماج کو اعتبار نہیں رہا ہے اور اس کی جگہ نسائی حسن کا جو تصور در آمد ہوا ہے اس پر ابھی پوری طرح اعتبار نہیں ہوا ہے۔ وہ ابھی فیشن کی منزل میں ہے، دل و دماغ میں رسا بسا نہیں ہے۔ ترشی ہوئی زلف کا سلسلہ اجتماعی تخیل میں ابھی استوار نہیں ہوا ہے کہ اس کے گرد تشبیہوں، تلمیحوں، استعاروں اور کہانیوں کا تانا بانا بن گیا ہو۔ اس کا تذکرہ معانی کا پیچ در پیچ سلسلہ پیدا نہیں کر سکتا اور باطنی زندگی کے گوشوں کو نہیں چھو سکتا۔ جب بدیشی طور طریقے اور سوچنے اور محسوس کرنے کے بدیشی سانچے فیشن کے طور پر راہ پاتے ہیں تو پیچ در پیچ اور تہہ در تہہ اظہار کے وہ طریقے بھی بے اثر ہو جاتے ہیں جن کی بنیاد قومی تہذیب کے پیدا کئے ہوئے طور طریقوں اور سوچنے اور محسوس کرنے کے سانچوں پر ہوتی ہے اور جن کے وسیلہ سے افسانہ نگار اور شاعر اپنے سماج کی باطنی زندگی تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ پھر استعارہ گم ہو جاتا ہے اور رسالہ در معرفتِ استعارہ رہ جاتا ہے۔ جس حد تک وہ اوپری زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں وہ جذباتی زندگی کی سطح کو فوری طور پر تھوڑی دیر کے لئے ضرور چھیڑتے ہیں مگر ان میں اتنی توانائی نہیں ہوتی کہ وہ باطن میں ایک گونج پیدا کریں اور تہہ میں دبے ہوئے خوابوں، تشبیہوں، یادوں اور موروثی شکلوں کے بکھرے سلسلہ میں جنبش پیدا کریں۔

زبان کے ساتھ یہ سلوک زبان کا تو ستیاناس کرتا ہی ہے مگر ساتھ میں جذباتی زندگی کو بھی کند کر دیتا ہے۔ زبان میں پیچیدہ روحانی واردات کو اظہار کرنے کی صلاحیت باقی نہیں رہتی۔ ادھر جذباتی زندگی کی تربیت اور تہذیب کا سلسلہ رک جاتا ہے۔ بس فالتو جذبات کی شوراشوری رہتی ہے۔ پس جب کوئی افسانہ نگار یا شاعر سنجیدگی سے افسانہ یا شعر لکھنا چاہتا ہے تو اسے زبان ہی سے نہیں۔ مروجہ ادبی مذاق اور فہم سے بھی کشتی لڑنی پڑتی ہے۔

زبان کے ساتھ یہ سلوک چیزوں کو ایک خاص انداز سے دیکھنے پر مجبور کرتا ہے اس قسم کے انداز نظر نے اُردو کو اسلامی تاریخی ناول اور رومانی افسانہ عطا کیا ہے۔ جب تاریخ کو اس انداز نظر سے دیکھا گیا تو اسلامی تاریخی ناول لکھا گیا۔ جب ہم عصر زندگی کے لیے اسے برتا گیا تو رومانی حقیقت نگاری نے جنم لیا اور اشتہار کی ایک تکنیک یہ ہے کہ مروجہ انداز نظر اور مقبول طرز فکر کی نقل کرو۔ اور کوئی ایسا فقرہ لکھو کہ راہ گیر چلتا چلتا رک جائے اور پوسٹر کو پڑھ کر چونک پڑے۔ افسانے کی ایک طرز اس طرح بھی پیدا ہوئی۔

چلیے میں اس افسانے کو اشتہاری فکشن نہیں کہتا، مہذب خاتون کی ترشی ہوئی زلفیں کہے لیتا ہوں کے

فکشن کو پرانے فکشن پر یہی تو فوقیت ہے کہ اس میں نئی تکنیکیں برتی گئی ہیں۔ میرامن کرکٹ کھیلنا جانتے تھے، نہ افسانے کی نئی تکنیکوں سے آشنا تھے اور طلسم ہوشربا تو بیچ بیچ معشوق کی زلفِ دراز ہے جو شب ہجر سے بھی زیادہ طویل ہے۔ اگرچہ محمد حسن عسکری نے اسے بھی فرنچ کٹ بنانے کی کوشش کی ہے۔ یہ افسانہ نگار افسانے کی نئی تکنیکوں سے آشنا نہیں تھے، ہاں اپنے سماج کے طور طریقوں سے، محبت و نفرت کی رسموں سے، توہمات و معتقدات سے، مذہب سے یعنی پوری ظاہری اور باطنی زندگی سے آشنا تھے اور اس آشنائی کے بل پر داستانیں لکھتے تھے۔ رہی نئی تکنیکوں کی بات تو اپنے یہاں کی نئی تکنیکیں وہ ہیں جو مغربی افسانے میں پیش پا افتادہ ہو چکی ہیں۔ منٹو صاحب کی تکنیک اگر مختصر افسانے کی نئی تکنیک ہے تو مختصر افسانے کی پرانی تکنیک کونسی ہے۔ بات یہ ہے کہ مغربی افسانے کی تکنیک کی لام الف کو ہم تکنیک کی انتہا سمجھ رہے ہیں۔ مگر میں یہ کہتا ہوں کہ اگر میں نے یولیسس کی تکنیک کو بھی جا ن لیا ہے تو وہ میرے کس کام کی۔ جب تک میں اسے اپنی قوم کی تہذیبی زندگی سے ہم آہنگ نہیں کرتا ہوں اور اس کے ذریعہ اس قوم کے باطن سے اس کی روح سے رسائی حاصل نہیں کرتا ہوں۔ جوائس نے ناول لکھا تھا نٹ کا تماشا تو نہیں دکھایا تھا۔ افسانے کا ربط اجتماعی تہذیب اور اس کے سرچشموں سے ٹوٹ جائے تو وہ اپنی نئی تکنیکوں کے ساتھ نٹ کا تماشا ہوتا ہے یا پھر اشتہار ہوتا ہے۔

تو آج جو افسانہ نگار بیچ بیچ افسانہ لکھنا چاہتا ہے اسے یہ حقیقت سمجھنے کے ساتھ ساتھ کہ افسانے کی جڑیں اجتماعی تہذیب میں ہوتی ہیں، یہ حقیقت بھی سمجھنی ہوگی کہ تہذیبی سالمیت سلامت نہ رہے تو سچے افسانے کو قبولِ عام کی سند حاصل نہیں ہوتی۔ اخبار کہتے ہیں کہ جاپان کے چند سپاہی جو دوسری جنگِ عظیم کے وقت سے جنگلوں میں چھپے ہوئے ہیں اور سمجھ رہے ہیں کہ جنگ جاری ہے اور وہ محاذ پر ہیں۔ جب دو تہذیبیں نبرد آزما ہوتی ہیں تو ہاری ہوئی تہذیب کے افسانہ نگاروں کی حیثیت بھی جاپان کے ان سپاہیوں کی سی ہو جاتی ہے۔ حاضر سے ان کا رشتہ کٹ جاتا ہے وہ ماضی میں جیتے ہیں مجھے ان سپاہیوں کی ادا پسند ہے مگر میں اس میں ایک اصلاح ضرور چاہوں گا، وہ یہ کہ آدمی ماضی میں جیے، مگر حاضر میں رہ کر یعنی میں جاپان کے سپاہیوں کے رویے کو ڈی۔ ایچ۔ لارنس یا علامہ اقبال کے رویے میں تبدیل کرنا چاہتا ہوں۔ اگر وضاحت کی خاطر میں اس بات کو ذاتی مسئلہ بنا کر پیش کروں تو یوں کہوں گا کہ جناب والا میں افسانہ نگار کہاں سے آیا، میں تو سن ستاون کے ہارے ہوئے لشکر کا سپاہی ہوں۔ مگر یہ کہ میں نیپال کے جنگل میں جا کر روپوش نہیں ہوا ہوں۔ افسانہ نگار بن کر شہر میں رہتا ہوں۔ مجھے معلوم ہے کہ سن ستاون کی لڑائی ختم ہو گئی اس لیے میں دھواں گاڑی سے نہیں لڑتا۔ ہاں اس ہنگامہ میں جو سواریاں گم ہو گئی ہیں ان کا کھوج لگاتا پھرتا ہوں۔ یعنی میں افسانہ کیا لکھتا ہوں۔ کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہوں اور آتشِ رفتہ کا سراغ لیتا پھرتا ہوں۔ لیکن آتشِ رفتہ کے سراغ کا سلسلہ شروع ہو جائے تو بات سن ستاون تک محدود تو نہیں رہ سکتی۔ پہنچنے والا میدانِ کربلا تک بھی پہنچ سکتا ہے اور اس سے پیچھے جنگِ بدر تک بھی جا سکتا ہے کہ یہ ہماری تاریخ کی اولیں آگ ہے، اسی آگ سے تو ہمارے سارے الاؤ گرم ہوئے ہیں۔ ماضی سے اسی قسم کا ربط افسانہ نگار کو جاپان کے روپوش سپاہی سے اور اسلامی تاریخی ناول لکھنے والے سے ممیز کرتا ہے۔ جاپان کے روپوش سپاہی کو جنگ کے ختم ہونے کی خبر نہیں ہے اس لیے وہ ایک زمانے میں مقید ہو کر رہ گیا ہے۔ نہ وہ حاضر کی طرف قدم بڑھا

سکتا ہے نہ ماضی میں پیچھے کی طرف سفر کر سکتا ہے۔ افسانہ نگار کو جنگ کے ختم کی خبر ہوتی ہے اس لیے ماضی سے اس کا ربط کسی ایک دور سے نہیں پوری تاریخ سے رابطہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور اس رابطہ کا منشا یہ ہوتا ہے کہ نئے احساس میں پشتوں کا تجربہ اور زمانوں کا شعور بھی شامل ہو۔ یعنی اگر پاکستان کا افسانہ نگار سن ستاون، معرکہ کربلا اور جنگِ بدر سے اپنا رشتہ جوڑے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ اس قوم کا جو نیا احساس تعمیر ہو رہا ہے اس میں وہ ایک ہزار سالہ ہند اسلامی تہذیبی تجربہ کو اور پونے چودہ سو سالہ تاریخی شعور کو بھی شامل کرنے کے لئے کوشاں ہے اور یہ رشتہ وہ ہے جہاں ماضی حال اور مستقبل ایک مربوط برادری ہوتے ہیں یوں بھی حال کوئی بیر بہوٹی قسم کی شے تو ہے نہیں جسے چٹکی سے پکڑ کر ہتھیلی پہ رکھ لیا جائے وہ تو آگے پیچھے ماضی اور مستقبل کا جلوس لے کر ظاہر ہوتا ہے۔

☆☆☆

فکشن میں لوکیل کی اہمیت

سیّد مظہر جمیل

اُردو فکشن کو وسیع تر ریڈر شپ کے حوالے سے دیگر اصنافِ ادب کے مقابلے میں جو فوقیت حاصل رہی ہے اس کی ایک وجہ افکارِ عصری معروضیت بھی ہے کہ اُردو افسانے نے ابتداء ہی سے اپنے تخلیقی رشتے زمینی حقائق اور ارضی سچائیوں سے استوار رکھے ہیں۔ عصری معروضیت اور سماجی حقیقت نگاری ہی اُردو فکشن کی سب سے زیادہ مستحکم اور موثر روایت رہی ہے۔ جس نے زندگی کے ہر آن تبدیل ہوتے ہوئے منظرنامے سے تازہ کاری اور اعتبار کی ایسی مسحور کن مہک کشید کی ہے۔ جس کی تاثیر سے انکار ممکن نہیں۔ چنانچہ موضوع اور اظہار کا جو تنوع اور رنگارنگی اُردو فکشن کو نصیب ہوئی ہے ویسی متنوع صورت پذیری اور بوقلمونی دیگر اصناف ادب میں کم کم ہی دیکھنے میں آتی ہے۔

یوں تو ادب کا بنیادی وظیفہ ہی انسانی رشتوں سے پیدا ہونے والی لہروں کو تخلیقی سانچوں میں ڈھالنا اور انسانی واردات و تصورات کو زندہ اور موثر لفظوں کے نت نئے پیراہن دینا ہے لیکن اس منصب کو اُردو فکشن نے نسبتاً زیادہ خوش اسلوبی سے سرانجام دیا ہے۔ ہر صنفِ ادب اور تخلیقی اظہار کی طرح فکشن کی تعمیر بھی دو بنیادی عناصر پر مشتمل ہوا کرتی ہے۔ مواد و موضوع اور فارم و ہیئت۔ اس افقی ترتیب اور عناصر ترکیبی کے بہت سے عمودی اور ذیلی موضوعات اور شاخسانے ہیں جن سے کسی فن کاری تفہیم اور توصیف (appreciation) ممکن ہوتی ہے، مثلاً مواد و موضوع کے ذیل میں مرکزی خیال، آئیڈیا، کہانی، واقعہ، پلاٹ، تھیم، امیج، ماجرا، منظر نگاری، مرقع سازی، مقام، ماحول، فضا، کرداروں کا تفاعل، ان کے درمیان عمل ور دعمل کا میکنزم، لوگوں کی جبلی، نفسیاتی، اخلاقی، سماجی وابستگیاں، احساسات، منظر و پس منظر اور حقیقی صورتِ حالات، انداز بود و باش اور رویے جیسے عناصر ہوتے ہیں جن کے اشتراک و اختلاط سے ایک ایسا واقعاتی مواد (substance) پیدا ہوتا ہے۔ جس کے موثر اظہار کے لیے مناسب فارم و ہیئت کی ضرورت پیش آتی ہے۔ بالکل اسی طرح فارم اور ہیئت کے باب میں کئی ذیلی موضوعات ہوتے ہیں، جن میں تکنیک، اسلوب، تشبیہ، علامت، استعارہ، آہنگ، زبان و بیان کی نادر کاری وغیرہ جیسے عناصر شامل ہوتے ہیں، جن کے معتدل مزاج اور تناسب کی روشنی ہی میں کوئی فن پارہ معیار کے مختلف درجات پر متعین ہوتا ہے یا نہیں ہوتا ہے۔

افسانے کی تشکیل و ہیئت میں جائے وقوع (local)، منظرنامے، فضا اور ماحول کی اپنی اہمیت ہوا کرتی ہے کہ یہیں سے دراصل کہانی کا خمیر اٹھتا، ماجرائیت کا انکھوا پھوٹتا اور واردات و تصورات کی تفصیل و جزئیات کا خاکہ ابھرنے لگتا ہے۔ کرداروں اور واقعات کے باہمی تفاعل، عمل، ردعمل اور آویزش سے ابھرنے والے عناصر

کسی نہ کسی ماحول اور پس منظر کی جھلکیاں پیش کر رہے ہوتے ہیں، خواہ وہ خیالی ہوں یا حقیقی۔ مقام اور وقت (Time and Space) وہ بنیادی عناصر ہیں جن کے بغیر زندگی کے معمولات و موجودات اور تصورات کے جہان ہزار شیوہ وجود نہیں پاتے۔ تخیلات کے کون و مکاں اپنے اپنے زمین و آسماں اور اپنے اپنے شب و روز رکھتے ہیں۔ زندگی اور کائنات کی تمام تر معنویت وجودِ انسانی ہی سے شرف پاتی ہے، کون و مکاں کے متعین حصار اور حدود کے ساتھ۔ گویا وقت اور عہد کی تلون مزاج نیرنگیوں سے کلام کرتے ہوئے ادب و فن کے آئینہ خانے میں متحرک پرچھائیاں دراصل زندگی کی تگ و دو اور اسباب و عوامل کے رست و خیز اور جذبہ و احساس کے عکس اور جھلکیاں ہی تو ہیں جو آدمی کی تحمل پسندی یا عدم تحمل پسندی سے وجود پاتی ہیں۔ یوں دیکھیے تو زندگی کی سرگزشت ایک ایسی رزمیہ تمثیل ہے جس میں ازل سے معرکۂ جنگ و جدال جاری ہے۔ یہ جنگ منہ زور فطرت اور سرکش آدمی کے درمیان جاری ہے کہ دونوں ایک دوسرے کو اپنا مطیع بنانے پر بھی بضد ہیں اور یہ جنگ آدمی اور غیر فطری عناصر کے درمیان بھی جاری ہے اور پھر آدمی کے درمیان بھی۔ بقائے وجود، فروغِ وجود اور مسرت و دوام کے حصول کے لیے نوعی اعتبار سے بھی، گروہی و انفرادی سطح پر بھی ایک سلسلۂ رست و خیز اور آویزش جاری و ساری ہے۔

ہر انسان، گروہ، قبیلے، خاندان اور علاقے کا سب سے پرکشش، دل فریب خواب اور آدرش یہی رہا ہے کہ وہ اپنے لیے اور اپنی آئندہ نسل کے لیے نسبتاً بہتر، محفوظ، خوش حال، پُر مسرت اور بار آور مستقبل کا حصول ممکن بنالے، جہاں وہ اپنے تصورات کے مطابق زندگی کی مسرتیں کشید کرنے کے لیے بلا شرکت غیرے آزاد اور خود مختار ہو۔ خواہ اس خواب کی تعبیر تلاش کرنے میں اسے یا دوسرے رقیب گروہ انسانی کو کتنی ہی بڑی قربانی اور آزمائش سے کیوں نہ گزرنا پڑا ہو۔ یہی وہ تصورات ہیں جن کے حصول کے لیے قوت کے جملہ مظاہر پیدا ہوتے ہیں اور پھر ان کے بطن سے معاشرتی، اخلاقی اور انتظامی ادارے جنم پاتے ہیں جن کے سہارے طاقت ور طبقے عالم اسباب کے محدود وسائل پر حتی الوسیع اور زیادہ سے زیادہ دیر تک متصرف رہنے کی کوشش کرتے ہیں، کسی دوسرے گروہ کی مداخلت بے جا کے بغیر۔ اس طرح حیاتیاتی وسائل پر جارحانہ تصرف حاصل کر لینے والوں اور وسائل سے محروم رہ جانے والے گروہوں میں کبھی نہ ختم ہونے والی کشاکش اور آویزش سدا جاری رہتی ہے۔ ایک فرد کی سطح پر بھی اور معاشرے اور وسائل کے دائرے میں بھی، نت نئے طریقوں، اندازوں اور ولولوں کے ساتھ۔ کچھ لوگ اس رست و خیز میں فتح یاب رہتے ہیں، کچھ کامرانی کے قریب تر پہنچتے ہیں مگر رزم گاہِ حیات میں زیادہ تر تعداد ان ہی لوگوں کی ہوتی ہے جو اپنی خواہشوں، امنگوں اور آدرشوں کی بھینٹ چڑھتے چلے آتے ہیں۔ چنانچہ نتائج، عواقب کے اعتبار سے جنگ کے دائرے، مقاصد اور اہداف بھی بدلتے چلے جاتے ہیں مگر یہ ساری بات ایسی سادہ بھی نہیں کہ جسے کسی ایک تلازمے یا کسی ایک مثال کے ذریعے سمجھایا جا سکے کیوں کہ جب آدمی اپنے آپ سے جنگ آزما ہو تو خود اس کے بطون میں ایک کربلا بپا ہوتی ہے جو کسی نہ کسی خارجی حقائق، بیرونی فضا اور ماحول کو متاثر کر رہی ہوتی ہے۔ چنانچہ ادب اور بالخصوص فکشن کارگہِ حیات میں مصروفِ پیکار آدمی کا رزم نامہ ہی نہیں بلکہ بطون ذات جاری آویزش اور کش مکش کی صدائے بازگشت بھی ہے اور انسانوں کے درمیان ارتباطِ باہمی کی داستانِ طلسم ہوش ربا بھی۔

جہاں آدمی ہے وہاں آدمی کا گرد و پیش بھی ہے، پس منظر بھی ہے، یعنی ویسا کہ ویسا ہی وہ سیاق و سباق بھی ہے۔ یہیں سے وہ منظر نامہ ابھرتا ہے، جس میں انسان کا وجود سانس لیتا ہے۔۔۔۔ گھر، خاندان، ماحول اور معاشرے کے درمیان۔ یہیں سے کہانی کا خمیر اٹھتا ہے، واردات و تصورات کی تفصیل و جزئیات پیدا ہوتی ہیں اور اسی مخصوص تناظر میں رچے بسے ہوئے کرداروں کے ظاہری پیکر اور باطنی تشخص اظہار پاتے ہیں۔ عالمی ادب کے جدید فکشن طرازوں نے ہمیں یہ بھی بتا دیا ہے کہ ماحول، اردگرد، فضا اور معاشرہ جس میں انسان زندگی گزار رہا ہوتا ہے، کہانی میں دراصل اس کا احوال مقصود بالذات نہیں ہوتا ہے بلکہ افسانہ نگار معروضیت کے توسط سے کہانی کے تانے بانے، احوال واردات اور کرداروں کے تعمل، باہمی سلوک و آویزش اور عمل اور ردعمل کے پردے میں کسی اور خیال، تصور اور احساس کو ظاہر کرنا چاہتا ہے، اسی لیے کہانی میں ماحول اور گرد و پیش کا بیان کبھی منظر کا سرگرم، متحرک اور روشن حصہ بن کر اسٹیج پر چھا جاتا ہے، اس طرح کہ دیکھنے والوں کی سب توجہ سمیٹ لے اور کبھی محض پس منظر میں رہ کر واقعات اور کرداروں کو ابھارنے اور نمایاں کرنے کی ذمے داری سرانجام دیتا ہے۔

کہانی میں ماحول اور locale دراصل عصری بست و کشاد ہی سے ترتیب پاتا ہے جو نہ تو جامد، سکونی اور static ہوا کرتا ہے اور نہ گرد و غبارات کی صورت پا کر ہوا کہ اس کی اپنی کوئی شناخت ہی قائم نہ ہو سکے اور نہ کوئی حوالہ بن سکے۔ دراصل ماحول کی ساری صورت گری کہانی اور فکشن کی ضرورت سے وابستہ ہوا کرتی ہے۔ چنانچہ کہانیوں میں مقام، ماحول اور منظر وہی باقی رہ جاتے ہیں جو اپنے عہد، کردار، واردات، واقعات کے اختلافی رنگ سے ترتیب پاتے ہیں ورنہ سب گزر ماضی کے کوڑے دان کی زینت اور فراموش کردہ تاریخ کے ملبے کے سوا کچھ نہیں۔

دور کیوں جایئے، ایک نظر اپنی روایتی داستانوں پر ڈال لیجیے جن کے بارے میں بالعموم یہی خیال کیا جاتا ہے کہ ان کا تعلق ماورائی عالم تخیلات ہی سے ہے اور اس کے اسباب و عوامل کا تعلق اس جہان آب و گل سے نہیں ہے، بس طلسمات کی کار پردازی ہے، جس سے لمحہ لمحہ تحیرات کے جہاں پیدا ہو رہے ہیں، مافوق الفطرت عناصر جن میں دیوی، دیوتا بھی ہیں، جن، بھوت، پری بھی، ڈائن، چڑیل اور راکشش بھی ہیں اور فرشتہ صفت بزرگ بھی جو پل کی پل میں طلسمات کو مسمار کر ڈالنے کی غیر معمولی کرشماتی قوت رکھتے ہیں۔ ان ہی داستانوں میں شجر حجر بولتے ہیں اور چرند پرند نغمہ سرائی فرماتے ہیں۔ ایجاد و اختراع کی ایسی ایسی بہاریں دیکھنے میں آتی ہیں کہ روئے زمین پر مثال ڈھونڈے سے نہ ملے، ایک عالم تحیر اور ایک جہان طلسمات ہے جو ان داستانوں میں بکھرا ہوا ہے۔ لیکن بہ نظر غائر دیکھیے تو ان کے عالم تحیرات میں بھی ہمارے آپ کے جہان آب و گل کی پرچھائیاں دکھائی دیں گی کہیں طلسماتی غبار میں ملفوف، نیم ملفوف اور کہیں صاف صاف اور کھلی ہوئی۔ اور بہ ظاہر مابعد الطبیعاتی اور ماورائی فضائیں بھی دراصل گرد و پیش ہی کا پرتو ہیں۔ یہ بات تو سب ہی جانتے ہیں کہ اردو میں معروف داستانوں کے سوا بیشتر داستانیں دوسری زبانوں سے تلخیص و ترجمہ کے توسط سے آئی ہیں اور صرف وہی داستانیں قبول عام کی سطح پر پہنچ سکی ہیں، جن میں مقامی فضا اور ماحول پیدا کیا گیا تھا، اور جن کے کرداروں میں ذہنی مخلوق کے نقوش اور خصائل زیادہ نمایاں تھے۔ بے شک داستانوں کے مقاصد جدید افسانے اور ناول سے مختلف رہے ہیں اور واقعاتی

منطق اور کردار نگاری عموماً داستان نگاروں کے پیش نظر نہ تھے اور کہانی در کہانی کا سلسلہ جاری رہا کرتا تھا، اور جہاں کہیں داستان گو نئے قصے کا آغاز کرتا، وہیں قصہ کے مطابق ماحول اور فضا بھی تبدیل ہو جاتی ہے، یوں بھی داستان گوئی سمعی اور مجلسی روایت کی میر دانستہ رہی ہے۔ چنانچہ داستان گو کے فن کا راز کمالات بھی ان میں اہم کردار ادا کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہر عہد کی داستانوں میں اس دور کی پرچھائیں دکھائی دیتی ہیں، چنانچہ "شکنتلا"، "بیتال پچیسی" اور "سنگھاسن بتیسی" میں قدیم ہندوستان کی دیو مالائی عہد کی ہلکی ہلکی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں جب کہ انشاء اللہ خاں انشاء کی لکھی ہوئی "رانی کیتکی کی کہانی" اور "باغ ارم" میں نسبتاً جدید ہند و تہذیب کے آثار دکھائی دیتے ہیں۔ "باغ و بہار"، "سروش سخن"، "داستان سحرالبیان"، "گل بکاؤلی"، وغیرہ ایسی داستانیں ہیں جن میں بالعموم دہلی کے اور اس کے اطراف و جوانب کی فضائیں سانس لے رہی ہیں۔ "گلشن نوبہار"، "فسانۂ عجائب"، "طلسم حیرت" اور "داستان امیر حمزہ" میں لکھنوی معاشرت اور ماحول موجود ہے، چنانچہ داستانوں کا مطالعہ معاشرتی احوال سے بھی روشناس کراتا ہے۔

جدید فکشن میں دیکھیے کہ اٹھارویں انیسویں صدی کے روس میں موجود شہری و دیہی معاشروں کی جو صورت گری گوگول، دوستوفسکی، ٹالسٹائی، گورکی اور چیخوف کے ناولوں اور افسانوں میں ملتی ہے ویسی زندہ، متحرک اور بولتی ہوئی معاشرتی زندگی بھلا تاریخ کی کن کتابوں میں پائی جاتی ہے؟

اور جغرافیے کی وہ کون سی اٹلس ہوگی جو ماسکو، پیٹرز برگ، روم، پیرس اور لندن کے ان گلی کوچوں، گلی دو محلوں، چوک، بازاروں اور باغ و راگ کی فضاؤں سے روشناس کروانے کی اہلیت رکھتی ہے، جو ماضی کے ایک خاص عہد میں وہاں سانس لے رہی تھیں۔ کیا گستاؤ فلوبیئر کے لافانی عظیم ناول "مادام بواری" میں فرانس کا زوال پذیر فیوڈل معاشرہ اپنے سنسان گلی کوچوں اور لق و دق محل سراؤں، تاریک و نیم تاریک تہہ خانوں اور خستہ حال مسافر خانوں سمیت (fossil) نقش بر دیوار ہو کر نہیں رہ گیا ہے؟ اور کیا اسی طرح روسی فکشن کے صفحات پر ہم دو تین سو سال پہلے کے ماسکو، پیٹرز برگ اور دور افتادہ روسی قصبات کے گلی کوچوں، آباد و غیر آباد محلوں، بازاروں، ٹوٹے پھوٹے زینوں والی عمارتوں اور پتھر کی بنی اونچی نیچی سڑکوں پر کھڑکھڑاتی ہوئی گھوڑا گاڑیوں کے مناظر نہیں دیکھتے؟ اور کیا اس ماحول میں لپک جھپک کرتے ہوئے پیغام رساں ہرکاروں، گرم حماموں سے اٹھتے ہوئے دھوئیں اور بخارات سے نم آلود فضاؤں میں تیرتے ہوئے انسانی ہیولوں، کھیتوں کھلیانوں میں بسی ہوئی خوشبوؤں اور برف اوڑھی ہوئی تنہائی کے شکار بوڑھوں، سیدھے سادے معصوم صفت کسانوں اور دیہاتیوں، شہر کے چالاک کاروباریوں، چال بازوں اور چھیل چھبیلے نوجوانوں غرض معاف حیات میں سرگرم عمل ان سب کرداروں اور ان سب موسموں سے کسی اور جگہ روشناس ہوا جا سکتا ہے جیسے ہم ان افسانوں اور ناولوں کے ذریعے ہوتے ہیں؟ ظاہر ہے اس وقت موجود ماحول، فضا اور گرد و پیش ہی سے مل کر ان معاشرتی مرقعوں کی تشکیل ہوئی تھی جو دوستوفسکی، ٹالسٹائی، گورکی اور چیخوف کی کتابوں میں ہنوز سانس لے رہی ہیں۔ اور پھر خود ہمارے ادب کے عہد وسطیٰ میں لکھی گئی مثنویوں، قصیدوں، مرثیوں اور ہجویات میں دہلی اور اودھ کے زوال آمادہ شہری معاشرے کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں، بھلا اس طرح متحرک اور بولتی چالتی تصویریں اور کہاں دیکھی جا سکتی ہیں؟ اور وہ جو ہمارا داستانوی ادب

ہے، جس کا سطور بالا میں بھی ذکر کیا گیا ہے اور اس میں جو گل دو محلے، باغ و راغ، میلے ٹھیلے، وہ بازاریاں، چوک بازار، گلی کوچے، راگ رنگ کی محفلیں، جنگ و جدال، رنگ و آہنگ کے احوال اور مناظر اور فضائیں دکھائی گئی ہیں وہ کیا ہوا میں تخلیق ہوئی ہیں اور ان کا کوئی ارضی وجود نہیں ہے؟ اور تو اور ان داستانوں میں طلسماتی فضابندی اور پریوں، جنوں اور دیوزادوں، شہزادوں، شہزادیوں، جادوگروں اور طلسماتی گورکھ دھندوں کو ذرا غور سے دیکھیے تو ان میں بھی آپ کو آس پاس ہی کی دنیا جھلکتی دکھائی دے گی، کیونکہ عالم تصورات بھی عالم موجودات اور محسوسات ہی کی صورت میں معنوی وجود پاتے ہیں۔ کیا ان داستانوں میں قدیم اودھ، شمالی ہندوستان ہندو مسلم معاشرے کی جھلکیاں موجود نہیں؟

اُردو افسانے کے بنیادگزار فن کاروں نے جہاں زندۂ جاوید کرداروں کے توسط سے انسانی سرگزشت کی کہانیاں سنائی ہیں وہیں ہندوستان کے پیچیدہ ہوتے ہوئے معاشروں کی دھوپ چھاؤں کے منظر بھی دکھائے ہیں۔ ممبئی اور پونے کے لی نگار خانوں کے گرد جگمگاتی عیش گاہوں، قمار خانوں، شراب خانوں اور چائے خانوں کی گونجتی ہوئی فضائیں، برقی ٹرینوں، بسوں، ٹراموں پر دوڑتے بھاگتے اور ہوکتے ہوئے اژدہام اور اندھی، تاریک، دھواں اگلتی، کھولیوں، چالیوں اور جھونپڑیوں پر جھوجھتی ہوئی خلق خدا اور بائدرہ، چوپاٹی، بھنڈی بازار، شیواجی پارک اور کلشمی پل کے زیر سایہ ریزہ ریزہ بکھری ہوئی زندگی کی جو جھلکیاں ہمیں منٹو، کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی نے دکھلائی ہیں ان کی مثال بھلا کسی اور دستاویز میں کہاں مل پائے گی۔ جس طرح قرۃ العین حیدر کالونیل انڈیا کے ایک مخصوص طبقے، اس کے طرز بود و باش، مینرازم (mannerism)، اس کے نمائندہ اور غیر نمائندہ کرداروں، حکمرانی نے نشۂ تیز و تند سے مدہوش سول سروس انگریز افسروں، ان کی نک چڑھی میموں، اینگلو انڈین بابوؤں، دیسی بیگموں، کھڑ کھڑاتی سفید یونیفارم میں ملبوس بیروں، چپراسیوں، اردلیوں، آب داروں، ڈرائیوروں، خدمت گاروں، خانساماؤں، مشعلچیوں، پنکھا قلیوں اور بے گار میں لگے ہوئے لاتعداد غلام ہندوستانیوں کے زندہ خاکے قرۃ العین حیدر نے لکھ دیے ہیں اور برٹش راج کی توں تاں، اس کی نمائشی اور کاروباری معاشرت، تہذیب، سرکٹ ہاؤسوں، ڈاک بنگلوں، سبزہ زاروں، کلبوں، چھوٹی بڑی حاضریوں، ڈالیوں، سوغاتوں، سفارشوں، رشوتوں، سازشوں، قاعدہ قانون اور ضابطوں کی سخت گیریوں، اسکینڈلوں، سیر و شکار، تفریحی مشاغل ہندوستانی ادب، آرٹ، موسیقی، شعر و شاعری میں ان کی مربیانہ دلچسپیوں، انسان دوستیوں، مصنف مزاجیوں، بخششوں، چشم پوشیوں، مفاد پرستیوں، غرض سول لائنز (civil lines) سوسائٹی کے سب روشن، نیم روشن اور تاریک گوشے قرۃ العین حیدر کے ناولوں اور افسانوں میں اب بھی سانس لے رہے ہیں۔ اسی طرح یوپی اور اودھ کے زوال پذیر بلکہ زوال یافتہ تعلقہ داروں کی معاشی ابتری اور تہذیبی فرسودگی کی جو تصویریں انھوں نے اپنی فکشن کی آرٹ گیلری میں محفوظ کردی ہیں، وہ تاریخ کے بوسیدہ اوراق میں بھلا کہاں دستیاب ہو سکتی ہیں؟ اسی طرح دکن کے جاگیردارانہ معاشرے کی دھوپ چھاؤں کے مناظر عزیز احمد، جیلانی بانو اور واجدہ تبسم نے جس طرح دکھلا دیے اور پنجاب کے منقلب ہوتے دیہی معاشرے کی روح کو جس طرح احمد ندیم قاسمی اور بلونت سنگھ نے اپنی کہانیوں میں مصور کر دیا ہے، اس طرح کی منظر آفرینی بھلا کہیں اور کب ہو سکتی ہے۔ یہی تو ادب ہی کا منصب ہے

کردہ سوچ در سوچ گزراں وقت کو اس کے تمام اُتار چڑھاؤ کے ساتھ محفوظ کر لیتا ہے، اپنے آپ میں زندگی کو جذب کر لیتا ہے۔

بے شک ناول اور افسانے میں پائے جانے والے شہر، دیہات، کوچہ و بازار اور مناظر، تاریخی و جغرافیائی واقعیت کے مظہر نہیں رہا کرتے، اور ان کا احوال بالذات ہوتا بھی نہیں بلکہ ادب میں ان کا ذکر واردات، واقعے، سرگزشت، کرداروں پر بیتی ہوئی افتاد اور ماجرائیت کے حوالے ہی سے ہوتا ہے۔ چنانچہ دیکھا جائے تو کہانی کار دراصل اس ماحول، فضا اور لوکیل کی تخلیقی سطح پر بازیافت کرتا ہے، جس کے پس منظر میں کہانی، واقعے یا کردار کے حوالے سے جنم لیتی اور پھلتی پھولتی ہے۔ چنانچہ جس خاص مقام یا عہد سے منسوب فضا سازی دراصل اس خاص مقام اور عہد میں موجود معاشرتی صورتِ حال کے ساتھ ساتھ انسانی رشتوں ناتوں، سلوک، رویوں اور لوگوں کے عمل ور دِعمل، احساس و جذبات، انفرادی و اجتماعی نفسیات کی آمیزش سے عبارت ہوا کرتی ہے جس سے مذکورہ عہد خاص اور مقام کی شناخت ممکن ہو سکے مگر امرِ واقعی کہیں زیادہ، جس طرح کہانی، واقعات و ماجرائیت کا روزنامچہ اور رپورٹنگ نہیں ہوا کرتی، اسی طرح کہانی کی بنت سے ابھرتا ہوا ماحول اور لوکیل بھی تاریخ و جغرافیہ کے ہندسوں اور حقائق سے ماورا ہوا کرتا ہے کہ ادب دراصل مذکورہ عہد کی روح اور احساس کا نمائندہ، مظہر اور آئینہ دار ہوتا ہے، نہ کہ تاریخ و جغرافیہ کا حواری کہ ادب برہنہ حقیقت سے کہیں زیادہ ماورائے حقائق معاملات کو منکشف کرتا ہے، جن سے واقعات، حادثات، واردات، سرگزشت اور ماجرائیت جنم لیتی ہے۔ اسی طرح گویا حقیقی تصور اور خواب کے امتزاج ہی سے فکشن کا متن وجود پاتا ہے اور وہ جو پریم چند نے لکھا ہے تا کہ وہ افسانہ کسی واقعے کو بیان کرنے کے لیے نہیں لکھتے ہیں بلکہ کسی للنفسیانہ نکتے، کسی تجربے، کسی سماجی ردِعمل، کسی احساس اور جذباتی کیفیت کو بیان کرنے کے لیے افسانے لکھتے ہیں اور یہ کہ افسانے کا موضوع اور مواد خود ہی اپنے اسلوب کا انتخاب کرتے ہیں اور چیخوف نے بھی کچھ اس سے ملتی جلتی بات کی تھی کہ ادب ایک ایسا نگار خانہ ہے جس کی رونق انسانی تجربات کی رنگارنگی ہی سے قائم ہے۔

چنانچہ فن کار کا اپنے عہد اور معاشرے سے جتنا قریبی اور وسیع تفاعل (Interaction) ہوگا اس کے فن میں اتنی ہی وسعت، بالیدگی اور تنوع پیدا ہوگا۔ لیکن ایک عام وقائع نگار اور تخلیقی فن کار کے درمیان ایک خط امتیاز بھی موجود ہوا کرتا ہے، جس کے تحت ایک اچھا افسانہ نگار گرد و پیش اور ماحول میں پوری طرح ملوث اور منہمک تو ضرور ہوتا ہے لیکن وہ حالات و واقعات سے مغلوب اور مشتعل نہیں ہوتا اور نہ کہانی میں جانب داری اختیار کرتا ہے۔ بلکہ وہ اس تماشا گاہ میں ایسا معروف نظارہ تماش بین ہے جس کی نگاہیں اسٹیج کے روشن اور تاریک گوشوں کو بھی دیکھ لینے کی صلاحیت رکھتی ہیں اور اسی لیے اس کی بنائی ہوئی تصویریں سپاٹ نہیں ہوتیں بلکہ اس کی نگہ مشاہدہ منظر کی گہرائی تک اترتی چلی جاتی ہے اور احساس کی دھڑکنوں تک کو گن لینے پر قدرت رکھتی ہے اور یہی وہ فرق ہے جو ایک کہانی کار کو عام وقائع نگار سے ممتاز کرتا ہے۔

اور اب تو وقائع نگار بھی اپنے آپ کو "دو جمع دو مساوی چار" کے کلیے سے آزاد دیکھنا چاہتا ہے اور حادثات و واقعات کی تفصیلات و جزئیات کی رپورٹنگ کے ساتھ ساتھ گرد و پیش میں جمع ہجوم اور اس میں شامل

افراد کے ردِ عمل، تاثرات، احساسات اور نفسیاتی کیفیات کے اظہار کو بھی اپنی سرگرمی کا حصہ سمجھتا ہے اور یہیں سے اس کی سرگرمی تخلیقی دائرۂ عمل میں داخل ہو جاتی ہے کہ اب وہ محض ایک واقعے کی رپورٹنگ نہیں کرتا بلکہ اس واقعے کے جملہ عواقب، عوامل، اسباب و نتائج پر نظر ڈالتا ہے اور ہجوم کی اجتماعی سرگزشت کے تناظر میں فرد فرد کی کہانی اور سرگزشت اس کا موضوع قرار پاتی ہے، جسے وہ زیادہ سے زیادہ نتیجہ خیز اور موثر بنانے کے لیے اپنی قوتِ متخیلہ کے ذریعے ماورائے حقیقت فضا سازی سے بھی کام لیتا ہے، یہی وہ صورتِ حال ہے جس کے لیے نان فکشنل فکشن (Non.fictional fiction) اور فیکشن (Faction) کی اصطلاحات رائج ہوئی ہیں جنھیں گزشتہ چار پانچ دہائیوں میں بہ طورِ خاص اہمیت بھی ملی ہے اور مقبولیت بھی۔ اسے دراصل ادب اور صحافت کے درمیان اشتراکِ عمل کی صورت پذیری بھی کہا جا سکتا ہے۔ الیکٹرونک میڈیا کی ہمہ گیر فتوحات کی روشنی میں سیدھی سادی وقائع نگاری تو یوں بھی بے معنی اور از کار رفتہ ہو چکی ہے اور اس کی بقا کے لیے اسے قوتِ متخیلہ کی کمک اور اسلوبِ تازہ کے تخلیقی سہارے کی اشد ضرورت تھی۔

اسی مقام سے متصل پڑاؤ ڈوکو فکشن (Doco-fiction) کا ہے جو دراصل مخفف ہے ڈاکومنٹری فکشن کا اور اس سے مراد ایسی وقائع نگاری ہے جس کی بنیاد تحقیق و دستاویزی شہادتوں پر استوار کی گئی ہو اور ہم دیکھتے ہیں کہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد دنیا کی ہر زبان بالخصوص انگریزی ادب میں بے شمار یادداشتوں، خود نوشتوں، محیر العقول کارناموں اور واقعاتی احوال پر مشتمل رپورتاژوں کی برسات سی ہوگئی ہے۔ ان میں سے بیشتر نان فکشنل فکشن، فیکشن اور ڈاکو فکشن ہی کی ذیل میں آتے ہیں۔ اُردو میں ڈاکو فکشن کی عمدہ مثال قرۃ العین حیدر کی سرگشت "کارِ جہاں دراز ہے" ہے۔ جس میں متعدد دستاویزات پر ماجرے کی عمارت تعمیر کی گئی ہے۔

☆☆☆

باتوں سے افسانے تک

آصف فرخی

افسانے کی بھی کیا بات ہے۔ بات سے بات نکلتی ہے اور افسانہ ہو جاتا ہے مگر میں سوچتا ہوں کہ آخر وہ کون سی بات ہے، جس کا افسانہ بن جاتا ہے؟ اس ایک بات سے افسانے میں محاورہ کیوں کر قائم ہوتا ہے؟ اور پھر زندگی کی اچھی اور بری بھدی اور کومل، بے تحاشا باتوں کا رس جس میں بسا ہو، افسانہ کس طور بن جاتا ہے کہ نیا اس کی رگوں میں چلتی ہے، یا تیں بن کے اندر دھڑکتی ہیں۔ افسانے کی بیٹی تو باتیں ہیں۔

مگر ایک بات اور ہے۔ باتیں بنانے کے معاملے میں صحافی لوگ ادیبوں سے کہیں آگے نکل گئے ہیں۔ گھپ اندھیروں میں ٹامک ٹوئیاں مارتے ہوئے آج کل کے ادیب بسا اوقات ایسی مبہم، وقت طلب اور ذاتی علامات کے تانے بانے سے بنی ہوئی تحریریں سامنے لاتے ہیں جبکہ اطلاع و خبر کا سامان مہیا کرنے والی بعض صحافیانہ تحریریں ایسی چست و چالاک تیز طرار نظر آتی ہیں اور عبارت ایسی گھٹی ہوئی ہوتی ہے کہ اسلوب کی چاٹ کا بھی مزہ آ جاتا ہے۔ اسی وجہ سے خوش ونت سنگھ میرے چنیدہ پسندیدہ لکھنے والوں میں سے ہیں، اس حد تک کہ ان کی By. line جہاں نظر آتی ہے، اولین فرصت میں پڑھنے کے لیے سنبھال کر رکھ لیتا ہوں۔ اسی لیے جب ان کے تمام افسانوں کا مجموعہ ہندوستان سے چھپ کر آیا اور کراچی میں کتابوں کے چور بازار میں دگنے داموں بکنے لگا گویا کوئی رسیلا، ترغیب بھرا نسخہ ہو، تو مجھے بھی اس کے پڑھنے کا چسکا ہوا۔ اس کتاب کے مشمولات سے واقفیت سے پہلے ہی خوش ونت سنگھ کی افسانہ طرازی کا سکہ بیٹھ چکا تھا۔ ان کی صحافیانہ رپورٹیں اور اخباری کالم پڑھنے والا کون شخص ان کی اس قوت کا قائل ہوئے بغیر رہ سکتا ہے؟ مثلاً ۱۹۶۸ء میں بہار کی غذائی قلت اور دیہات کی مفلوک الحالی پر وہ تحریر پڑھ کر دیکھیے جو "خوش ونت سنگھ کا ہندوستان" میں شامل ہے۔ ماحول کی حساس تصویر کشی، مصنف کے اپنے نقطۂ نظر کی موجودگی، واقعات کی تفصیلات کے پیچھے سیاسی اور سماجی حالات کی جکڑ بندی، بھوک مارے دیہاتی اور شہر میں رنگ رلیاں مناتے ہوئے بے حس مرد و زن، تضادات، ان کہی باتوں کا احساس۔۔۔۔۔ افسانہ اس سے زیادہ اور کیا کر سکتا ہے؟ (کرشن چندر کے "ان داتا" میں، جس کی تعریف کے پل ممتاز شیریں تک نے باندھے ہیں، اس گمبھیر اور الم ناک صورت حال سے لوگوں کو واقف کرانے کے لیے کیا اب بھی افسانے لکھے جا سکتے ہیں؟ خوش ونت سنگھ اور بعض دوسرے اخبار نویس جب یہ کام بہ طریق احسن کر سکتے ہیں تو کیا افسانے کو کوئی اور کام نہیں کرنا چاہیے؟ کرشن چندر اور ممتاز شیریں چاہے کچھ بھی کہیں، میں تو جیمز جوئس کا ہم خیال ہوں کہ "ادیب کو کبھی بھی غیر معمولی پن کے بارے میں نہیں لکھنا چاہیے، اس لیے کہ یہ صحافیوں کا حصہ ہے۔" اور خوش ونت سنگھ جیسے صحافی لوگ یہ ثابت کر چکے ہیں کہ یہ علاقہ ان کے تصرف میں ہے وہ ایسی باتوں سے بہتر طور پر نمٹ سکتے ہیں۔

زندگی کی بے حد معمولی اور بہ ظاہر بے رنگ باتیں افسانے کے لیے رہ گئی ہیں۔

خوش ونت سنگھ کے افسانوں کے مرحلے سے تو میں بہ خوبی گزر گیا۔ افسانے کی ماہیت کے بارے میں جو مضمون مگر انہوں نے لکھا ہے اور دیباچے کے طور پر اس کتاب میں شامل کر دیا ہے، اس نے مجھے حق حیران کر دیا۔ جی تو چاہتا ہے کہ اس پسندیدہ مصنف کی خدمت میں عرض کروں:

تم ہو بت پھر تمہیں پندار خدائی کیوں ہو

تم خداوند ہی کہلاؤ خدا اور سہی

پریشانی مجھے یہ ہے کہ اس مضمون میں خوش ونت سنگھ ابتداءً اس دعوے سے کرتے ہیں کہ کون کہتا ہے کہ افسانہ مر گیا، ہندوستان کی مختلف زبانوں میں اس کی حالت مغربی افسانے کے موجودہ حالات سے بہت بہتر ہے اور اس کے ثبوت میں جن دو افسانوں کو پیش کرتے ہیں وہ دونوں افسانے اُردو کے ہیں، منشی پریم چند کا "کفن" اور منٹو کا "ٹوبہ ٹیک سنگھ" مگر پھر وہ اس برتری کی وجہ بھی بیان کر دیتے ہیں۔ جس وجہ سے افسانہ مغربی دنیا میں متروک ہوا جا رہا ہے اور ہندوستان میں فروغ پا رہا ہے، وہ یہ ہے کہ ایک صنف کے طور پر افسانہ بعض قواعد و ضوابط کی پابندی کا مطالبہ کرتا ہے۔ ہندوستانی مصنف ان قواعد کی پابندی کرتے ہیں۔ جدید یورپی اور امریکی مصنف ایسا نہیں کرتے۔

میں تو سمجھے بیٹھا تھا کہ تیسری دنیا کے ممالک میں جن میں برصغیر بھی شامل ہے، افسانے کے فروغ کی کچھ اور وجوہات ہیں، جن میں ان ممالک کی اپنی صورتِ حال، کہانی کہنے کی پرانی روایت کی عطا کردہ حیات اور قوت، موضوعات اور صنف کی باہمی مناسبت اور اس طرح کی باتیں ہیں۔ خوش ونت سنگھ نے اپنی صحافیانہ مہارت سے کام لیتے ہوئے یہ ظاہر کر دیا ہے کہ جس چیز کو ہم فنی معجزہ یا جادو کا تماشا سمجھ رہے ہیں، وہ دراصل بعض سیدھی سادی تراکیب کا مرہونِ منت ہے۔ میری پریشانی بھی ان ناظرین کی کوفت اور مایوسی ہے، جنہیں کھیل کے وقفے میں یہ پتا چلے کہ وہ اب تک جس عمل پر تالیاں بجا بجا کر داد دے رہے ہیں، وہ نظر کا دھوکا ہے، ہاتھ کی صفائی جو تھوڑی سی پھرتی اور بعض بنیادی اصولوں کی گرفت سے حاصل ہو جاتی ہے اور بس! میری پریشانی کو اس سے بھی تسلی نہیں ہوتی کہ مضمون کے انجام تک آتے آتے خوش ونت سنگھ بھی بہت پریشان نظر آ رہے ہیں، اس تماشا گر کی طرح جس کا بھید بھرم کھل گیا ہے۔

موئے کو ماریں شاہ مدار۔ یہ تماشا گر ہیں وہ تر کیبیں بھی پڑھا دینا چاہتا ہے جن کی مدد سے رسی سانپ کی طرح چل سکتی ہے۔ پانچ موٹے موٹے اصول جن کی تخلیص میں اسی طرح کر سکتا ہوں جس طرح مضمون میں منٹو کے افسانے کی ہوئی ہے:

۱۔ مختصر افسانے کو فی الواقع مختصر ہونا چاہیے (ساڑھے تین ہزار الفاظ کی حد کی صراحت بھی کر دی گئی ہے۔)

۲۔ افسانے کو ایک واقعے یا واقعات کے ایک سلسلے کے گرد تعمیر ہونا چاہیے جو ایک موضوع یا ایک کردار کی تصویر کشی یا اس ایک کردار اور دوسروں کے درمیان تعلق کو اُجاگر کرے۔

۳۔ افسانہ فنتاسی بھی ہو سکتا ہے، اس کے کردار اور واقعات مصنف کی مرضی کے مطابق تخیلاتی ہو سکتے ہیں، بشرط

کہ ان میں سچ کا سا احتمال ہو اور ایک "پیغام" ہو۔

۴۔ افسانے میں ایک واضح ابتداء، وسط اور انجام ہونا چاہیے۔

۵۔ یہ ضروری ہے کہ افسانے میں اختتام پر پہنچتے پہنچتے بچھو کی دم میں چھپے ہوئے ڈنک کی طرح ایسے پیچ و خم ہوں کہ کہانی کا نچوڑ ان میں آ جائے۔

اس پورے ٹکڑے میں نسخۂ ترکیب استعمال کا سا انداز ہے جس میں ایک قطعیت موجود ہے کہ اس نسخے پر نہ چلا یا تو ہانڈی ادھ کچی رہ جائے گی۔ خوش ونت سنگھ یہ تو مان لیتے ہیں کہ یہ قواعد ذاتی اور کچھ بشتے از خروارے قسم کے ہیں مگر مشکل یہ ہے کہ اسی جملے کے آخر میں بچھو کے ڈنک کی طرح یہ گھماؤ بھی پیدا کر دیتے ہیں کہ دنیا کے بہترین افسانہ نگار شعوری یا لاشعوری طور پر انہی اصولوں کی پابندی کرتے چلے آئے ہیں۔ ان کا یہ فقرہ جاتے جاتے مجھے ڈنک مار گیا۔ سردار کا ڈنک! اس ڈنک کا اندازہ اس وقت ہوا تھا جب رتن سنگھ کے افسانے میں گاؤں کے اس بچپن کا حال پڑھا تھا جسے وہ پاکستان میں چھوڑ گئیں۔

بچپن میں مجھے بچھو نے کاٹا تھا۔ میری ساری زندگی لے لو اور اس بچھو کا ڈنک واپس دے دو۔ مگر اس بچھو کی چٹکی سے پکڑ کر دور پھینک دوں گا۔ اردو کے افسانہ نگاروں پر اسی طرح جذباتی ہوتا رہا تو "دنیا کے بہترین افسانہ نگاروں" کا کیا ہوگا۔ اس مضمون میں جن کا ذکر مجھے بدحواس اور اعصاب زدہ کر دینے کے لیے کافی ہے۔ اس گھبراہٹ پر قابو نہ پایا تو زبان لڑکھڑانے لگے گی، راہوار تخیل بدلگامی پر اتر آئے گا۔ کردار شیخ سدو بن کر سر پر سوار ہو جائیں گے۔ نیند اڑ جائے گی، دل ڈوب جائے گا، تھوڑا بہت لکھنے سے بھی جاؤں گا۔ دنیا کے بہترین افسانہ نگار۔۔۔۔ اکیا ان ستاروں کو چھو لینے کی حسرت ہی میں سانس اکھڑ جائے گی، مسکہ کی اردو کا افسانہ نگار ہوں اور ویسے بھی احساس کمتری کا مارا ہوا ہوں پھر بھی زیر لب "یہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا" قسم کے مصرعے تقویت قلوب کے لیے گنگناتا ہوں اور وارث علوی کی کتابیں تکیے کے نیچے رکھ کر سوتا ہوں تاکہ دفع بلیات رہے، خواب بھی لڑتے بھڑتے، گھٹے گھٹے نظر آئیں۔ شمس الرحمن فاروقی کے تبحر علمی کا جی جان سے قائل ہوں اور وہ مضامین پڑھ چکا ہوں جن میں انہوں نے ثابت کر دکھایا ہے کہ افسانہ معمولی صنف سخن ہے۔ اس لیے یہ شبہ سینے میں سرطان کی طرح پل رہا ہے کہ اردو میں افسانے لکھنے میں سرپٹ کر درجہ کمال حاصل کیا اور مرجع خلائق بھی ٹھہرے تو کون سا تیر مار لیا، رہے تو وہی تیلی کے تیلی، کیا معلوم تھا۔۔۔۔ یہ دن بھی دیکھنا پڑے گا۔ اس سے تو بہتر تھا باپ کی نصیحت پکڑتے اور کوئی فن شریف اختیار کرتے۔ اب پچھتائے کیا ہووت جب تنقید کی چڑیا چگ گئی کھیت مگر ٹھہریے۔۔۔۔ ابھی نہ دنیا ختم ہوئی نہ افسانہ، خوش ونت سنگھ کا نسخہ تیر بہدف معلوم ہوتا ہے۔ پھر وہ انگریزی میں لکھتے ہیں تو ظاہر ہے مغربی ادب وغیرہ کے بارے میں زیادہ جانتے ہوں گے۔ کیوں نہ ان کے بیان کردہ قواعد کو رٹو طوطے کی طرح، گھول کر پی لوں اور جتنے افسانے ہیں سب کو توڑ تاڑ کر اسی سانچے میں ڈال دوں؟ آخر کو افسانہ ٹھہرے ہوئے انڈے جیسا "ہمٹی ڈمٹی" تو ہے نہیں کہ تنقید کے سارے گھوڑے اور تنقید کے سارے سپاہی اسے دوبارہ کھڑا نہ کر سکیں۔ لہٰذا چل میرے مٹکے ٹمبکٹو، جہاں کی بڑھیا وہاں کا تو۔۔۔۔ یا پھر شاید بات کڈھب ہے، کیوں کہ اچھے افسانوں کی مجھے بہت سی مثالیں یاد آ رہی ہیں جو ان قواعد پر پوری نہیں اترتیں۔ میں نے اختر شماری تو کی

ہے۔لفظ شماری نہیں کی، پھر بھی اندازہ ہے کہ جوئس کا "دی ڈیڈ" خوش ونت سنگھ کی مقرر کردہ لمبائی سے طویل تر ہے۔سارتر کی "لیڈر کا بچپن" "ہیمنگوے کی" "کلیمن جارو کی برف"، بونن کی "سان فرانسسکو کا شہری" محمد حسن عسکری کی "چائے کی پیالی" بھی اس حد سے گزر جاتی ہیں۔لہٰذا اس حد کا فائدہ معلوم! اگر الفاظ کی کوئی تعداد مقرر کر دینے سے افسانے کی صنفی تعریف کا اہم مسئلہ حل نہیں ہوتا کہ کن خصوصیات کی بنیاد پر افسانے کو کہانی کا ایک واضح روپ سمجھا جا سکتا ہے اور طویل بیانیہ سے ممتاز و میتز کیا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس امتیاز کی بنیاد محض حجم پر نہیں رکھی جا سکتی۔کیا افسانے کو واقعی مختصر ہونے کی ضرورت ہے۔اُردو والے اب افسانے کے ساتھ مختصر کا لاحقہ بالعموم نہیں لگاتے جو انگریزی کی اصطلاح Short Story کا اتباع تھا اور اس سے وہی مراد ہے جو ہندی میں "کہانی" اور فارسی میں "داستانِ کوتاہ" سے مراد ہے یعنی ایک واضح اور متعین ادبی صنف پھر یہی صنف "مختصر مختصر افسانے (Short Short Story) اور "طویل مختصر افسانے" Long Short Story کی صورت میں بھی لکھی جا سکتی ہے۔طویل مختصر افسانے اور ناولٹ کے درمیان خطِ امتیاز کھینچ کر ممتاز شیریں نے اس کو ایک علاحدہ صنف کے طور پر واجب الاحترام قرار دیا ہے۔اُلجھاؤ پھر بھی باقی رہتا ہے اور تمام تحریروں کو آسانی کے ساتھ خانوں میں بٹھانا ممکن نہیں ہے۔ہنری جیمز اپنے طویل قصوں کو Novella کہا کرتا تھا۔اس اصطلاح کی اصل اطالوی لفظ nouvelle ہے جو قصے کہانی کے لیے استعمال ہوتا آیا ہے۔اصناف کے درمیان ایک گھلاوٹ، ایک Flux کی کیفیت ہے، مختلف روایات اور زبانوں کے سفر کے دوران اصطلاحوں میں شدید انتشار ہے جو قواعد کی تختی میں نہیں آتا۔خوش ونت سنگھ کے اصول ہوں یا ممتاز شیریں اور ڈاکٹر احسن فاروقی کی اصطلاحات، کہانی کا سیماب وش جوہر ان کی گرفت میں آگے آگے نکلا پڑتا ہے اور مجھے ہنری ڈیوڈ تھورو کی بات معقول لگتی ہے اور پھر یہ کہ تھورو کوئی افسانہ نگار نہیں تھا:

Not that the story need be long, but it will take a long while to make it short.

ہم اس Long While میں زندہ ہیں اور جب تک کہانی اپنے آپ کو مختصر نہ کرلے ساڑھے تین ہزار الفاظ ہمیں کہاں تک لے جا سکتے ہیں؟

واقعات اور کردار افسانے کی تعمیر کا جزو ہیں مگر مختلف ماہرِ فن افسانہ نگاروں کے ہاتھوں اتنی متنوع صورتیں اور طریقے اختیار کرتے ہیں کہ ان کے بارے میں کلیہ سازی، مردہ گھوڑے کی کھال میں بھُس بھرنے کا عمل معلوم ہوتی ہے۔بعض کہانیوں میں کوئی واقعہ پیش نہیں آتا اور اس واقعے کا پیش نہ آنا ہی کہانی کا تجربہ ہے۔غلام عباس کی "آنندی" میں ان معنوں میں کوئی مرکزی کردار نہیں ہیں، جس طرح خوش ونت سنگھ نے شرط رکھی ہے۔اس افسانے کی کامیابی بھی ہے کہ وہ کسی ایک فرد کا نہیں، پورے شہر کا افسانہ ہے۔چیخوف کی کہانیوں میں ابتداء، وسط اور انتہا کی پابندی نہیں ہوتی۔گالز وردی نے کہا تھا کہ چیخوف کے افسانے میں نہ ابتداء ہوتی ہے، نہ انتہا، بس درمیان ہی درمیان ہوتا ہے، بچھوے کی طرح، اس اصول کو توڑنے کے باوجود چیخوف افسانے کا اعلیٰ ترمعیار ہے۔دیسی موسیقی کی طرح سناٹوں میں گم ہو جانے والی اس کی کہانیوں کے آخر میں کوئی بچھو ڈنک نہیں مارتا ۔چیخوف کے ہاں تو جگنو اُڑتے ہیں۔۔۔۔ڈنک کے بجائے اپنی دم میں منور لرزشیں لیے ہوئے، جو کائنات کے

اندھیرے کا محض ایک نقطہ چند لمحوں کے لیے روشن کر جاتی ہیں۔

مرحوم ابوالفضل صدیقی پرانی وضع کے بزرگ تھے اور اپنے مزاج کے مطابق ایسے افسانے لکھتے تھے جو جدید تکنیک اور قواعد وضوابط کو یکسر نظرانداز کر دینے کے باوجود موثر اور کامیاب ہیں۔ ان کی کامیابی کسی اصول کی مرہونِ منت نہیں۔ بلکہ مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ ایک صنف کے طور پر افسانے کی کامیابی اسی قاعدے اور اصول سے بے نیاز reslience میں مضمر ہے۔ ایک مختصر قطعۂ زمین جس میں بیج ڈالنے، تلائی اور گڑائی کرنے اور فصل اُگانے کا دارومدار اس کے کاشت کار پر ہے۔ یہ کاشت کار کا کمال ہے کہ اس مختصر قطعے سے کیسی فصل اُگاتا ہے۔ ابو الفضل صدیقی کے طول طویل قصوں کو تاتیانا ٹولسٹویا (''سنہرے پورچ پر'') یا جین این فلپز (''سیاہ ٹکٹ'') یا آج کے کسی اور بین الاقوامی طور پر اُبھرتے ہوئے افسانہ نگار کے مقابلے رکھ کر دیکھیے تو اس صنف کے تنوع اور ایک بنیادی مشابہت کا احساس ہوگا۔ ایسی مشابہت جو زندگی کو دیکھنے کے ایک مخصوص زاویے کی وجہ سے آتی ہے کمپوزیشن کے اصولوں پر کاربند رہنے کی وجہ سے نہیں۔ تنوع اور مشابہت کی بہ یک وقت موجودگی سے اس صنف کے امکانات کا دائرہ بنتا ہے۔

امکانات کی تفہیم کو کیا احساس، خوش ونت سنگھ کے قواعد سے وفاداری بہ شرطِ استواری سے معدوم ہونے لگتا ہے۔ ان اصولوں پر پابندی کے ادعا سے مجھے ایک اور خطرے کی بو آتی ہے اور یہ اصول حد سے بڑھی ہوئی سادہ بیانی نظر آنے لگتے ہیں۔ ان کی وجہ سے افسانہ trick or treat قسم کی شعبدہ بازی معلوم ہونے لگتا ہے جو مقبولِ عام رسالوں میں چھپنے والے تجارتی صنعتی مال کے لیے درست سہی، اس افسانے کے لیے یکسر نامناسب ہے جو اپنی اصل میں ادب ہے۔ یہ ممکن ہو کہ یہ افسانوی مصنوعات، قواعد اور تراکیب کے ذریعے سہل ہو جاتی ہوں مگر ان سے تفریق کرنا بلکہ چھوت چھات برتنا امر لازم ہے۔ تجارتی مقاصد کے لیے تیار کیے جانے والے ان افسانوں کی یلغار ادبی افسانے کے لیے شمس الرحمن فاروقی کی حمایت اور خوش ونت سنگھ کی دلالت سے زیادہ تشویش ناک بات ہے۔

عوامی تفریح کے اخباروں/رسالوں میں افسانے کی فراوانی اس خام خیالی کا سبب ہو سکتی ہے کہ افسانہ لکھنا کوئی بڑی بات نہیں۔ خوش ونت سنگھ کے ان اصولوں سے بھی کچھ اس قسم کے خیالات کو تقویت ملتی ہے۔ اس خیال کو کہیں زیادہ قطعیت کے ساتھ غلام عباس نے ترویج دی۔ ان کا کہنا تھا جو شخص اپنے عزیزوں/دوستوں کو طویل خط لکھتا رہا ہو یا لکھ سکتا ہو، وہ تھوڑی سی کوشش سے افسانہ بھی لکھ سکتا ہے۔ مرحوم کو خود بھی اس آسانی کی مشکلات کا اندازہ تھا۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ معقول بات مجھے امریکی افسانہ نگار رچرڈ فورڈ کی معلوم ہوئی جس کا مرتب کردہ ۱۹۹۰ء کی بہترین امریکی کہانیوں کا انتخاب حال ہی میں شائع ہوا ہے۔ اس انتخاب کے دیباچے ''کہانیوں کا مسئلہ'' میں اس نے بیان کیا ہے کہ اس انتخاب کی تیاری کے لیے اسے کوئی سوا برس تک افسانوں کی خاصی بڑی تعداد پڑھنا پڑی اور اس دوران اس پر کیا مراحل گزرے۔ افسانے کے احیا یا افسانے کی مقبولیت پر شادیانے بجانے والے پروفیسروں/نقادوں کے برخلاف فورڈ نے صاف کہہ دیا ہے کہ اس مطالعے کے دوران اس کا سابقہ جن افسانوں سے پڑا ان میں سے اکثر تو اس قابل ہی نہیں تھے کہ انتخاب کے لیے سامنے رکھے

جاتے۔ (یہ الگ بات ہے، کہ وہ کہتا ہے کہ رابطے کا احساس مجھے ان ہی افسانوں اور ان کے لکھنے والوں سے ہوا)۔ یہاں فورڈ نے بڑے پتے کی بات کہی ہے:

> اس میں بحث کی گنجائش نہیں کہ افسانے لکھنا۔۔۔۔۔بنی نوع انسان کی داستان میں ایک ننھی سا اضافہ۔۔۔۔ایسا کام ہے جو اکثر لوگ بہت اچھے طریقے سے نہیں کر سکتے۔ مجھے نہیں معلوم کیوں۔ شاید یہ جتنا نظر آتا ہے اس سے زیادہ مشکل ہے، اور عمدہ کہانیوں چھوٹے معجزوں کی طرح معلوم ہوتی ہیں۔

اُردو کے افسانہ نگار اتنے عرصے سے بنی نوع انسان کی داستان میں ننھی اور فروعی اضافے کرتے آئے ہیں کہ اب ہمیں پتا چل گیا ہے، بشارتیں ڈاکیے کی طرح دروازے پر دستک نہیں دیتیں اور معجزے خط کے لفافوں میں بند ہو کر نہیں آتے۔ ان کے حصول کے لیے اہتمام کرنا پڑتا ہے۔ اور شاید افسانے کے سلسلے میں یہی ایک بات گرہ میں باندھ کر رکھنے والی ہے۔

☆☆☆

افسانہ اور لاشعور

ڈاکٹر سلیم اختر

ماضی میں فکشن کے ناقدین افسانے کے پلاٹ، اس کے آغاز، اُٹھان، واقعات کے اُلجھاو، کرداروں کی کشمکش، سسپنس، نقطۂ عروج اور اختتام کے لیے کچھ اس طرح کے گراف بنایا کرتے تھے۔

الف سے افسانے کا آغاز، ب سے ج تک واقعات کا اُلجھاؤ، ج اور د رک، کی صورت میں واقعات کا سلجھاؤ اور انجام۔ طویل عرصے تک افسانے کے فن کو سمجھانے کے لیے یہ گراف اور کرداروں کا مطالعہ کرنے کے لیے ایم ایم فاسٹر کے Flat اور Round کرداروں کا فارمولا مروج رہا جو اس زمانے کے افسانوں کی تدبیر کاری اور کردار نگاری کے لحاظ سے شاید غلط بھی نہ ہو گا لیکن گزشتہ پچاس برس میں افسانوں میں ہیئت اور اسلوب کے لحاظ سے جو تبدیلیاں لائی گئیں، ان کے مطالعے کے لیے اب یہ فارمولے بے سود ثابت ہوتے ہیں۔ جدید نفسیات کے زیرِ اثر شعور کی رو، تلازمہ، فینٹسی، فلیش بیک نے افسانے کو جن داخلی جہتوں سے روشناس کرایا، ان کا تجزیاتی مطالعہ شماریاتی گرافوں کی مدد سے ممکن نہ رہا۔

شخصیت کے لاشعوری محرکات کے زیرِ اثر جب افسانوں کے کرداروں کی تشکیل کی گئی اور اس کے نتیجے میں "سرریلزم" کی صورت میں انسانی کردار، شعور کے سیال لمحات اور لاشعور کے مخفی مگر گمبھیر اثرات کا جنکشن قرار پایا تو افسانہ شناسی میں یہ "ریاضیاتی تنقید" کارآمد نہ رہی۔ "دو فرلانگ لمبی سڑک" (کرشن چندر)، "پھندنے" (سعادت حسن منٹو)، گرہن (راجندر سنگھ بیدی)، درون تیرگی (میرزا ادیب)، چائے کی پیالی (محمد حسن عسکری)، آخری آدمی (انتظار حسین)، مکھی (احمد ہمیش)، خوشیوں کا باغ (انور سجاد)، تشبیہوں کے باجر بجڑ بجڑاہٹ (رشید امجد)، ایک بڑی کہانی کے لیے واک نوٹ (مسعود اشعر)، یہ اور اس انداز و اسلوب کے افسانوں کی تدبیر کاری ریاضیاتی فارمولوں اور گراف کے خطوط کی روشنی میں نہیں سمجھی جا سکتی۔ سیدھی سی وجہ یہ ہے کہ حسیات، اعصاب، شعور اور لاشعور کے مجموعے یعنی انسان کو فارمولوں اور گراف میں مقید نہیں کیا جا سکتا۔

اُردو افسانے کے سلسلے میں اس یاد دہانی کی ضرورت نہ ہونی چاہیے کہ صدی قبل پریم چند کی صورت میں اُردو افسانے کا آغاز حقیقت نگاری سے ہوا۔ جس کے باعث طویل مدت تک اُردو افسانہ (ترقی پسند ادب کی تحریک کے زیرِ اثر) خارجیت اور اس سے وابستہ متنوع سیاسی، سماجی اور اقتصادی عوامل کی تصویر کشی کے لیے

وقف رہا۔ حقیقت نگاری غلط نہ تھی لیکن اس سے وابستہ افسانہ نگاروں نے خود کو صرف زندگی کے خارجی پہلوؤں تک محدود رکھا اور باطن بینی کی طرف توجہ نہ دی گئی۔ یوں حقیقت نگاری "حقیقت" پر مبنی ہونے کے باوجود صرف یک طرفہ، سطحی اور تشنہ رہی۔ چناچہ ان افسانوں کا مطالعہ کرتے وقت اب اس امر پر تعجب ہے کہ یہ کیوں کر ممکن ہوا کہ حقیقت نگاری صرف خارج تک ہی محدود رہی اور انسان کے باطن میں جھانکنے کی سعی نہ کی گئی۔ یہ کیسے ممکن ہوا کہ ذہین اور حساس افسانہ نگار معاشرے اور افراد کے خارجی پہلوؤں کے تجزیہ و تحلیل کے لیے تو وقف رہا مگر خارجی رویوں کی تشکیل کرنے والی یا داخلی محرکات اور نفسی کیفیات سے عدم دلچسپی کا مظاہرہ کرتا رہا۔ اس میں جو تضاد ہے وہ بذات خود حقیقت نگاری کے تصور کے منافی ہے۔ دراصل یہ سب ترقی پسند ادب کی تحریک کے باعث ہوا کہ سوشلزم میں نفسیات کا علم ہی معیوب قرار پایا تو فرائڈ ناپسندیدہ ہوا اسی لیے ترقی پسند افسانے میں خارجی حالات و کوائف اور مسائل و مصائب تو بہت ملتے ہیں مگر ایسا روزن نہیں جس سے سائیکی کے لینڈ اسکیپ پر بھی نگاہ ڈالی جا سکے۔

جہاں تک ان نفسی کیفیات کے تجزیہ اور تحلیل کا تعلق ہے جو انسانی سائیکی پر اثر انداز ہو کر افراد اور اس کی شخصیت کو مخصوص نفسیاتی نظریات سے احتراز کرتے ہوئے اس کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ یہ اس لیے ضروری ہے کہ یوں ہی کسی مخصوص دبستان فکر کے تعصب اور غلو سے بچا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ افسانہ نگار بذات خود کسی نفسیاتی تجزیے کا پیرو ہو سکتا ہے۔ (ہر چند کہ شاید ہی کسی افسانہ نگار نے شعوری طور پر کسی مخصوص نفسیاتی نظریے یا دبستان کو مدنظر رکھ کر افسانہ قلم بند کیا ہو) اس کے باوجود وہ شخصیت کے عوارض، اعصابی مسائل اور حیاتی کجرویوں کا تجزیہ اپنے احبوب نظریے کی روشنی میں کر سکتا ہے۔ لیکن جن انسانوں کے حوالے سے وہ زندگی کا مطالعہ کرتا ہے وہ خود اپنی شخصیت کی اساس (شعوری طور پر) کسی مخصوص نظریے پر استوار نہیں کرتے بلکہ اکثریت کو تو اپنی نفسی خامیوں کا ادراک بھی نہیں ہوتا (ادراک ہو تو خامیاں دور نہ ہو جائیں) ہاں! یہ درست ہے کہ دوسرے ان کا طرز عمل کسی نہ کسی نظریے کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

عام زندگی کے افراد کی مانند افسانے کے کرداروں کے مطالعے میں نفسی محرکات کی اہمیت سے صرف نظر ممکن نہیں۔ فرد دو طرح سے زیست کرتا ہے، ایک شعوری (سماجی) سطح پر، دوسری لاشعوری طور پر، اس لیے فردی شخصیت اور دو قوی مقناطیسوں کے درمیان ناتواں سوئی کی مانند لرزاں رہتی ہے، اگر ایک طرف زیادہ جھکاؤ رہا تو وہ کامیاب، صحت مند اور دنیادار انسان بنے گا۔ اگر دوسری جانب ہوا تو اعصابی اور نیوراتی بنے گا اور ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک کے تقاضوں سے عہدہ برائی کا یارا نہ ہو تو دوسری دنیا میں مراجعت کی جاتی ہے۔ سماجی صحت کے لیے شعوری تحریکات کا گلا گھونٹا جاتا ہے یا پھر پرائی دنیا سے بھاگ کر نیوراتیت کی بھید بھری دنیا میں پناہ لی جاتی ہے۔ کردار نگاری میں ان نفسی امور کو پیش نگاہ کالاشعورا سے نفسیاتی نکات سمجھائے گا۔ دوستوفسکی اور منٹو نفسیات کے پروفیسر نہ تھے لیکن اب ان کی تحریروں سے نفسیاتی نکات اخذ کیے جاتے ہیں۔

(۱) "بر دو رز کراموژوف" یا "ٹوبہ ٹیک سنگھ" لکھنے کے لیے کتابی نفسیات کی نہیں بلکہ انسانوں کی نفسیات سے آگہی کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ انسان جن کے ایک رنگ میں ہزار رنگ ہیں، کبھی سیماب تو کبھی

سراب، کبھی سنگِ گراں تو کبھی پرِ کاہ، کبھی نظر افروز تو کبھی نظر نواز، کبھی سیم تو کبھی سیمیا!

(۲) افسانے، افسانہ نگار اور افسانے کے کرداروں کے سلسلے میں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ فکشن کے ناقدین نے قدیم داستانوں کے ساتھ ساتھ ناول اور افسانے کے مطالعے میں نفسیات سے اتنا کام نہ لیا جتنا لیا جا سکتا تھا (یا لیا جانا چاہیے تھا) مطالعے کی کمی کے برعکس نقادوں کی طہارت پسندی اہم سبب قرار دی جا سکتی ہے۔ جب نقاد خود ہی جنسی نفسیات، جنس اور اس کے متنوع مظاہر سے خوف زدہ ہو یا اسے "حرام" بلکہ "حرام کاری" سمجھتا ہو تو وہ "ایسے ویسے" افسانوں کے ساتھ کیسے انصاف کر سکے گا۔

بنیادی بات یہ ہے کہ اگر نفسیات کی روشنی میں افسانے اور افسانہ نگار کا مطالعہ مقصود ہو تو پھر ساتھ ہی ان افسانوں پر نقاد کا نفسیاتی مطالعہ بھی لازم قرار پاتا ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے نفسیاتی علاج کے لیے کلینک کھولنے سے پہلے خود سائیکاٹرسٹ کو اپنی تحلیلِ نفسی کرانی پڑتی ہے تاکہ اسے اپنی نفسی الجھنوں، جذباتی مسائل اور کمپلیکسز کا علم ہو جائے۔

بعض اوقات نفسی تسکین کے لیے فرد خود کو عادات واطوار، نظریات وعقائد اور تصورات ومسالک کے لبادوں میں پنہاں رکھتے ہوئے، ان ہی کو اپنے کرداروں کی اساس میں تبدیل کر لیتا ہے۔ ژونگ نے اسے "Persona" (روپ) کا نام دیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ژونگ کی ایک اصطلاح "Psychic in flation" (نفسی پھیلاؤ/افراط) بھی قابلِ ذکر ہے۔ یہ وہ نفسی کیفیت ہے جس کے زیرِ اثر سائیکی داخلی خلا پُر کرنے کے لیے خارجی اشیاء میں سے کسی ایک کا سہارا لیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں کسی خاص کام، پیشہ، تصور، مسلک یا فرد کو "کل" سمجھتے ہوئے اپنی انفرادیت اس میں مدغم کر دی جاتی ہے۔ یوں خاص طرح کی نفسی آسودگی اور ترفع کا احساس ہوتا ہے۔

افسانے میں اگر کرداروں کی نفسیاتی تصویر کشی مطلوب ہو تو افسانہ نگار کے لیے ان امور سے آگہی سود مند ثابت ہو سکتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ فکشن کا نقاد بھی فائدہ اٹھا سکتا ہے۔ ذہین افسانہ نگار جب (افسانے میں) افراد کا مطالعہ کرتا ہے تو ظاہر و عیاں اور واضح سے قطعِ نظر کرتے ہوئے سائیکی کے نہاں خانوں میں جھانکنے کی کوشش کرتا ہے۔ جس طرح طبقاتِ ارض کا ماہر زمین کی سطح سے دھوکا نہیں کھاتا..

.. اسی طرح انسانی فطرت کی نبض کی خفیف سے خفیف لرزش محسوس کرنے والا افسانہ نگار یہ جانتا ہے (یا اسے معلوم ہونا چاہیے) کہ اصل انسان باہر نہیں بلکہ اندر ہوتا ہے۔ وہ باطنی انسان جس کا "باہر" سمجھنا اگر ناممکن نہیں تو کم از کم آسان بھی نہیں۔ وہی آئس برگ والی مثال! جہاں تک حقیقت نگاری کا تعلق ہے تو یہی حقیقت نگاری اعلیٰ صورت میں سرریلزم کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ سرریلزم "سپر ریلیزم" ہے "یعنی ارفع حقیقت نگاری۔

سرریلزم مصوری کی اصطلاح ہے۔ ڈالی اور جیکسن جیسے مصوروں نے اس میں خصوصی نام پیدا کیا۔ مصوری کے بعد اس نے مغرب کے ادب میں بھی اظہار پایا اور افسانوں کے ساتھ ساتھ شاعری میں بھی اس کے اثرات تلاش کرنے کی سعی کی گئی۔

لاشعور کی عکاسی، افسانے میں ہو یا شعری میں، آسان نہیں کہ اس عکاسی میں دو چار بہت سخت مقام

آتے ہیں۔ ایسے افسانے (یا نظمیں) جنہیں "نفسیاتی" / "نفسیاتی مطالعہ" قرار دیا جاتا ہے.... ان کے سلسلے میں ایک عام غلط فہمی، جس میں ذہین قارئین اور بعض اوقات اچھے نقاد بھی مبتلا ملتے ہیں، یہ ہے کہ عموماً ہر اس افسانے (یا ناول) کو "نفسیاتی" قرار دے دیا جاتا ہے جس میں کچی جذباتیت یا درخام ہیجانات کا بیان ہو یا افسانہ ختم ہوتے ہوتے مرکزی کردار پاگل ہو جائے، جب کہ اس کے برعکس "نفسیاتی افسانہ" کا جوہر شخصیت کے لاشعوری محرکات کا کھوج لگانے میں ہے اسے یوں سمجھیے کہ کردار نگاری میں فطرت کے تقاضوں کو ملحوظ رکھنا حقیقت نگاری، فطرت نگاری اور واقعیت نگاری ہے، اسے داستانوں کو فوق الفطرت کرداروں یا مثالی کردار نگاری کے برعکس سمجھا جا سکتا ہے۔ جب افسانہ نگاری لاشعوری محرکات کے ذریعے کرداری الجھنوں اور کجرویوں کا مطالعہ کر کے، انسانی شخصیت میں نفسی پیچیدگیوں کی عقدہ کشائی کرے اور سائیکی کے پرچھائیں بھرے طلسمی منظر نامہ کو منور کرے تو ایسا افسانہ "اصلی تے وڈا" نفسیاتی افسانہ ہوگا۔ اسی لیے تو انسانی فطرت کی کامیاب عکاسی کے باوجود بھی ہر افسانہ نفسیاتی افسانہ نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اس طرح ہر جنسی افسانہ بھی نفسیاتی افسانہ نہیں کہلا سکتا۔ جب تک جنس کا بطور لاشعوری محرک تجزیہ نہ کیا جائے، اس وقت تک جنسی افسانہ نفسیاتی افسانہ نہ بن پائے گا۔ اس سے "اوپر نیچے اور درمیان" اور "ٹوبہ ٹیک سنگھ" میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔

شعور کی سطح پر اظہار پانے سے قبل علامت لاشعور میں جنم لیتی ہے۔ یہ ان علامت کی بات ہے جو شاعر، ادیب خود بھی تخلیقی سطح پر ساخت کرتا ہے اور جو اس کی تخلیقی شخصیت کی مظہر ہوتی ہیں۔ علامت کے ساتھ ساتھ تمثال، شعور کی رو، آزاد تلازمہ، فینٹسی وغیرہ آلات اسلوب ہیں۔ لہٰذا حصول مقصد کا ذریعہ اور تخلیق کے تابع قرار پاتے ہیں۔ ان معنی میں کہ ان کے ذریعے سے موضوع، پلاٹ اور کردار کو زیادہ حقیقی اور بامعنی بنایا جا سکتا ہے اور افسانہ متنوع جہات کا حامل ثابت ہو سکتا ہے لیکن انہیں مقصود بالذات بنا لینے سے بات نہ بنے گی۔ کبھی اس پر غور کیا گیا کہ مکھی جیسی حقیر مخلوق نے علامت بن کر اردو کو دو بہت اچھے اور ایک بڑا افسانہ دیا۔ اچھے افسانے ہیں انتظار حسین کا "کایا کلپ" اور احمد ہمیش کا "مکھی" جبکہ بڑا افسانہ ہے "آشوب چشم" (سلیم اختر)۔

دنیا بھر کی مانند ہمارے ہاں بھی فرائڈ، اس کی تحلیل نفسی اور اس حوالے سے تحت الشعور اور لاشعور کا زیادہ چرچا رہا مگر بعد میں یہ احساس تقویت حاصل کرتا گیا کہ محض لاشعور کا مطالعہ یک طرفہ اور ایک سطحی ہے۔ ژونگ کے اجتماعی لاشعور کے مطالعے کے بغیر لاشعور کا مطالعہ سطحی ثابت ہو سکتا ہے مگر اجتماعی لاشعور اس کو تمثال اور بالخصوص تمثال (Archetypes) اور قدیم تمثال (Primordial Image) کا مطالعہ آسان نہیں کہ ان سب کی درست تفہیم کے لیے اساطیر، فوک لور اور قدیم تمدنوں حتیٰ کہ وحشی معاشروں کا مطالعہ بھی لازم ہے اور اسی سے لاشعور کی روشنی میں افسانے کا مطالعہ کرنے والے نقاد کی مشکلات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اگر وہ خود لاشعور کا محدب شیشہ استعمال کرتا ہے تو اس کے کرداروں کے ساتھ خود افسانہ نگار کی تحلیل نفسی کی بھی ضرورت ہوگی لیکن اگر وہ اجتماعی لاشعور کی روشنی میں افسانہ پرکھتا ہے تو پھر اساطیر، فوک لور اور ملفوظات بھی پیش نگاہ رکھنے ہوں گے۔

دلچسپ امر یہ ہے کہ وقت، تحریک، افسانہ نگاری کو شعوری طور پر اس کا ادراک نہیں ہوتا کہ وہ کیوں اور

کیسے لکھ رہا ہے۔ اسلوب کے مراحل خودکار طریقے سے طے ہو جاتے ہیں مگر اس کے باوجود بھی افسانے کا مطالعہ کے بغیر ادھورہ جائے گا۔

نفسیات کے زیر اثر افسانہ لکھنے والے کو کردار کے نفسیاتی مطالعہ اور نفسی جزئیات نگاری کے سلسلے میں بہت محتاط رہنے کی ضرورت ہے۔ اگر افسانے کو شعوری کاوش سے غیر ضروری طور پر "نفسیاتی" بنا دیا جائے تو افسانہ، افسانہ نہ رہے گا بلکہ "کیس ہسٹری" میں تبدیل ہو جائے گا۔ شاید اسی لیے نفسیات کی کتابوں میں درج کیس ہسٹری میں، انداز نگارش کے ادبی حسن سے قطع نظر، بھی افسانویت پائی جاتی ہے۔ (جیسے Rebel without a cause) لیکن اس حقیقت سے بھی انداز ہ نہیں کیا جا سکتا کہ بعض افسانے محض نفسی جزئیات نگاری کے فقدان کے باعث کامیاب نفسیاتی افسانے نہ بن سکے۔ افسانے میں لاشعوری محرکات کا تجزیہ دو طرح سے ہو سکتا ہے، سماجی سطح پر افراد کا فرد اور فرد کا معاشرے سے تعلق ہوتا ہے۔ یوں باہمی اثر پذیری اور عمل، ردعمل کی بنا پر مختلف حالات اور واقعات سائیکی کے مختلف پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے رہتے ہیں اور فرد اپنے حقیقی "روپ" میں سامنے آ جاتا ہے۔ یوں فرد کے تجزیہ کے ساتھ معاشرے کا بھی نفسیاتی مطالعہ ہو جاتا ہے۔

دوسرا طریقہ محض فرد کی ذات و وجود تک محدود ہے۔ افسانہ نگار ذہنی الجھنوں، نفسی کجروں اور بحران سے جنم لینے والی کرداری پیچیدگیوں اور ان سے وابستہ علامات پر سے پردہ اٹھاتا ہے۔ اس مقصد کے لیے جنس اور اس کے مختلف مظاہر کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ جنس سے معرا نفسیاتی مطالعہ کرنے والا افسانہ نگار کو کردار کی بھول بھلیاں میں نہیں پھنسا سکتا ہے۔ ان سے بچ نکلنے کے لیے جس حقیقت پسندانہ نگاہ، تحریمات (Taboos) سے پاک ذہن اور غیر متعصبانہ رویے کی ضرورت ہوتی ہے، وہ ہر افسانہ نگار کے پاس نہیں ہوتا۔ جنس کا مطالعہ دلچسپ (بعض کے لیے لذت انگیز) بھی ہو سکتا ہے مگر خطرناک یقیناً ہے۔ مطالعہ جنس اور خار دار وادی میں سفر کے مترادف ہے۔ جہاں ایک غلط قدم بھی فحاشی کی غار لذتیت کی دلدل، چٹخارے کی کھائی اور گندگی کے جوہڑ میں پھنسا سکتا ہے۔ جنس سب سے زیادہ پابندیوں، اقدغنوں اور تحریمات کی شکار ہے، اس لیے معاشرے میں nerve center جیسی اہمیت بھی حاصل کر لیتی ہے۔ جنس اور اس کے متنوع مظاہرے کے ضمن میں عوام کی اکثریت کیونکہ خاموشی کی سازش میں شریک ہوتی ہے اس لیے روشنی کی کرن سے اندھیرے کی خوگر چمگادڑیں بے چین ہو جاتی ہیں۔

معاشرتی رویوں کے ساتھ خود افسانہ نگار کا بھی جنس کے بارے میں رویہ خصوصی اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔ اگر وہ خود جنس پر سوار ہے تو پاک محبتوں والے نیم پختہ "رومانی" افسانے لکھے گا اگر جنس اس پر سوار ہے تو وہ لذتیت کا شکار ہو جائے گا اگر وہ منافق ہے تو اس کے لیے جنس کا وجود معدوم ہوگا اگر وہ بنیاد پرست ہے تو یہ موضوع ہی حرام ہے۔ صحت مند یا متوازن رویہ یہ ہے کہ جنس کو انسانی زندگی کا ایک حیاتیاتی واقع سمجھتے ہوئے "گال سرخ کیے بغیر" اس کا مشاہدہ کیا جائے۔ اسی صورت میں جنس جیسے مسئلے سے انصاف کرتے ہوئے اسے انسانی شخصیت کی تفہیم کے لیے کلید بنایا جا سکتا ہے مگر یہ کام مشکل ہے کہ اس راہ میں بکثرت مقامات آہ و فغاں بھی آتے ہیں اس لیے بیشتر افسانہ نگاروں نے یہ بھاری پتھر چومے بغیر چھوڑ دیا۔

(۳) ترقی پسند ادب کی تحریک نے خارجی حقیقت نگاری پر اتنا زور دیا کہ باطن فراموش کر دیا گیا۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں اور ان کے ناقدین نے یہ امر فراموش کر دیا کہ اگرچہ فرد معاشرے میں زندگی بسر کرتے ہوئے اس سے برسرِ پیکار رہتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی وہ باطن میں بھی زیست کرتا ہے۔ عام افراد نسبتاً کم لیکن صوفی اور تخلیق کار (مثبت صورت میں) اور اعصابی خلل کے حامل (منفی صورت میں) خانہ باطن میں مقیم رہتے ہوئے پر چھائیوں بھری سائیکی میں زیست کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اس کے اتنے خوگر ہو جاتے ہیں کہ بعض اوقات تو ''خارج'' ان کے لیے ناقابلِ قبول ثابت ہوتا ہے۔

خارج .vs باطن، یہ انتہائیں بلکہ دو ایسے قوی مقناطیس ہیں جن کی پُر قوت کشش کے اثرات تخلیقی شخصیت میں رنگ آمیزی کا باعث بنتے رہتے ہیں۔ کبھی یہ اسے اپنے سانچے میں ڈھالتے ہیں تو کبھی ردِعمل کے طور پر تخلیقی شخصیت، اظہار کی صورت میں خود بھی اپنا سانچہ ساخت کرتی ہے۔ اس ضمن میں وقت خصوصی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ یہ ہے خارجی وقت اور داخلی وقت۔ خارجی قوت کلینڈر سے مشروط ہے اور اس کی ہیئت ملے پاتی ہے۔ تہذیب، تمدن، روحانیت (مذہب / تصوف) سے، جبکہ باطنی قوت تشکیل پاتا ہے..... جبلتوں، حواس، اور اعصاب سے۔

فرد جبلتوں کا اسیر ہو کر اعصاب و حواس کے زندان میں عمر بسر کرتا ہے کہ ادراک و شعور ان سے ہی مشروط ہے۔ اسے بینا، نابینا اور رنگ نابینا کی مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ جن کے لیے دنیا جداگانہ نوعیت کی ثابت ہوتی ہے۔ حیاتیاتی تقاضے جبلتوں کے تابع ہوتے ہیں جنہیں لگام دینے کو فرد عمر بھر سعی کناں رہتا ہے۔ کبھی ان کے تقاضوں کے آگے سرِ تسلیم خم کر کے تو کبھی خوشنما جذبات کی صورت میں ان کے ارتفاع سے۔

خارجی وقت ان جغرافیائی حالات، تاریخی کوائف اور سیاسی / سماجی صورتِ حال کا پروردہ ہوتا ہے جو کسی خطے سے مخصوص ہوتے ہیں۔ بلکہ تہذیب اور روحانیت کی صورت میں اس خطے کا ماضی متعین ہوتا ہے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ تہذیبی رویے، تمدنی معیار، معاشرتے قدغنیں اور امر و نہی بھی ان ہی سے سند حاصل کرتے ہیں۔

کائناتی وقت کی ہیئت کے سلسلے میں دو متضاد تصورات ملتے ہیں۔ وقت خطِ مستقیم میں حرکت کر رہا ہے یا پھر پھیلتے دائروں (spiral) کی صورت میں۔ یہ دونوں تصورات اس بناء پر قابلِ توجہ ہیں کہ ان دونوں میں سے کسی ایک کی روشنی میں مطالعۂ تاریخ کیا جاتا ہے۔ وقت کے خطِ مستقیم کے تصور کا یہ مطلب ہوا کہ ریل گاڑی کی مانند وقت آگے جاتا ہے۔ کسی مخصوص نقطے سے شروع ہوا (کیا Bing Bang) اور کسی مخصوص مقام پر اختتام پذیر ہوگا (کیا قیامت؟) جبکہ اس کے برعکس spiral کی صورت میں، اگربتی کے غبیدہ دھوئیں کی مانند وقت دائرہ در دائرہ محوِ سفر رہتا ہے۔ ایسا سفر جو ختم نہ ہوگا۔ یہ تصور اس بنا پر زیادہ دلچسپ ہوتا ہے کہ دائرہ، قوس اور خطِ منحنی میں تحیر پایا جاتا ہے۔ واضح رہے کہ کہکشائیں بھی سیارے، سیارچے، سورج اور قمر لیے spiral گردش میں رہتی ہے۔ مستقیم کے برعکس spiral غیر مستقیم ثابت ہوگا کہ ''غبیدہ'' کا کچھ حصہ فنا ہو جانے پر بھی کوئی نہ کوئی ''ختم'' محفوظ رہ سکتا ہے۔ یہی وقت کی ابدیت ہے اور ''آرہی ہے دما دم صدائے کن فیکون'' کی تشریح۔

آغاز کائنات وقت کے آغاز سے مشروط ہے۔ Bing Bang سے کائنات کے عالمِ وجود میں

آتے ہی وقت نے جنم لیا۔ البتہ یہ سوال ہنوز تشنہ ہے کہ کائنات یا وقت میں سے کس نے پہلے جنم لیا۔ سوال اس لیے اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ اگر وقت نے پہلے جنم لیا (خواہ ایک سیکنڈ کا لاکھواں حصہ ہی کیوں نہ ہو) تو کائنات کے مقابلے میں نہ صرف وقت "قدیم" ثابت ہوتا ہے بلکہ کائنات کی "موت" کے بعد بھی وقت "زندہ" رہے گا۔ کائنات سے ماورا ہو کر کائنات کی فنا سے وقت محفوظ رہے گا، اسی لیے علامہ اقبال نے اسے "صیرفی کائنات" قرار دیتے ہوئے یہ کہا تھا:

تجھ کو پرکھتا ہے یہ ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفی کائنات
تو ہو اگر کم عیار ، میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات ، موت ہے میری برات

یہ صرف تخلیق ہے جس کے باعث فرد، وقت (داخلی / خارجی) سے ماورا ہو جاتا ہے۔ رنگ ہو یا خشت، نغمہ ہو یا حروف و صوت، یہ سب تخلیق ہی کے متنوع روپ ہیں۔

علامہ اقبال نے وقت سے آزادی کے لیے معجزۂ فن کی خونِ جگر سے نمود کی شرط عائد کی جو شاعرانہ حسن کے باوجود محض محنت کی مظہر ہے جبکہ داخلی، خارجی اور کائنات وقت سے ماورا ہونے کے لیے خونِ جگر سے کہیں زیادہ قوی تخلیقی شخصیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ جتنی پُرقوت اور عظیم تخلیقی شخصیت ہو گی، وہ داخلی قوت کی کھنچ (pull) سے باہر آنے کے لیے، خارجی وقت میں اتنی ہی بڑی جست لگا سکے گی۔ یہ تخلیقی جست ہو گی جس کی توانائی کی رسائی خونِ جگر سے بڑھ کر ہے۔ خارجی، داخلی اور کائناتی وقت کے تناظر میں فرد بجا طور پر احتجاج کر سکتا ہے:

"ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی"

فرد بیک وقت خارجی اور داخلی وقت میں زیست کرتا ہے جس کے متناقض تقاضے باہم متصادم رہتے ہیں اور پھر یہ دونوں وقت کائناتی وقت کی "چھتری" تلے۔

اکثریت ان تمام امور کے شعور و ادراک یا تفہیم کے بغیر ہی کولہو کا بیل بنے عمر ایک ہی مدار پر گزار دیتی ہے، جبکہ صوفی اور تخلیق کار وقت کے سہ گونہ تسلط سے نجات حاصل کرنے کے لیے کوشش کرتے ہیں۔ صوفی روحانی قوت سے جبکہ تخلیق کار لفظ کی توانائی سے اور ہاں یاد آیا ان دو کے علاوہ وہ "عامل" بھی ہیں جو جادو منتر یا مخصوص مکر خفیہ طریقوں سے ابلیس کی پوجا (چلہ کشی، سخت جسمانی ریاضت یا اذیت) سے داخلی وقت کے ساتھ ساتھ خارجی وقت سے بھی ماورا ہونے کی سعی کرتے ہیں۔

جس طرح زمین کی کشش اور اس کی کھنچ (Pull) بے حد قوی ہے، اتنی کہ فی سیکنڈ چھ میل کی رفتار سے پرواز کی صورت میں ہی اس کشش کی قوت سے باہر نکلا جا سکتا ہے اسی طرح باطنی قوت پر بھی بآسانی قابو نہیں پایا جا سکتا۔ صرف لفظ کی شکتی ہی باطنی قوت کے تسلط سے آزاد کروا سکتی ہے۔ اس لیے زیادہ لفظ باطن کے ساتھ ساتھ خارج کے وقت پر بھی غالب آ کر کئی معنوں میں زندۂ جاوید ہو جاتا ہے۔

اس تناظر میں افسانہ نگار اور اس کے فن کا مطالعہ کریں تو وہ زیادہ پابند نظر آتا ہے کہ وقت (خارجی/باطنی) کے ساتھ ساتھ لاشعوری عوامل اور اجتماعی لاشعور کے (قدیم ترین) اثرات بھی مزاحم ہوتے ہیں۔ وہ جب افسانہ تخلیق کر کے باطنی اور اس کے ساتھ ساتھ خارجی قوت کی pull سے باہر آ کر، کائناتی وقت کے ساتھ ہم کنار ہو جانے کی سعی کرتا ہے تو یہ سعی مشکور ہونے کا کتنا امکان ہو سکتا ہے؟

(۴) ژونگ کے بمو جب فرد لاشعوری طور پر اپنی شخصیت کو لبادوں اور نقابوں میں مستور کرتے ہوئے، دنیا والوں کو دکھانے کے لیے نیا چہرا سجا کر اپنی دانست میں خود کو اس رنگ یا انداز واسلاب میں پیش کرتا ہے جو اس کی دانست میں اسے دوسروں کی نگاہ میں پسندیدہ فرد بنا سکتا ہے۔ یہ (Persona) ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے یہ سوال دلچسپ بھی ہے اور اہم بھی کہ جب افسانہ نگار اپنے افسانے کے کرداروں کے لیے شعوری طور پر، جو Persona تخلیق کرتا ہے تو اس ضمن میں خود افسانہ نگار کا Persona ممد ثابت ہوتا ہے یا مزاحم؟

یہ سوال اس وقت کی مزید اہمیت اختیار کر لیتا ہے جب افسانہ نگار کرداروں کی نفسیاتی چھان پھٹک کر رہا ہو غیر معمولی نفسیاتی کیفیات/احساسات کے حامل، جنسی طور پر شکستہ کرداروں کے مطالعے میں نقاد کو اس امر سے صرف نظر نہ کرنا چاہیے کہ خود افسانہ نگار، غیر معمولی کرداروں کے حوالے سے (۱) کیا کسی ذاتی کمپلیکس سے نجات حاصل کر رہا ہے؟ (۲) کیا اپنی نا آسودہ جنسی جبلتوں کا ارتفاع کر رہا ہے؟ (۳) اور ان دو کے ذریعے سے کیا کرداروں سے نفسی تطبیق کے نتیجے میں نفسی آسودگی حاصل کر رہا ہے؟

ان بڑے سوالات اور ان سے وابستہ ضمنی سوالات کے درست جوابات کے لیے نقاد کے پاس افسانہ نگار کے ذاتی حالات اور نفسی کوائف کے بارے میں نہ صرف ضروری معلومات ہی ہوں بلکہ وہ ان سے کام لینے کے ہنر سے بھی کما حقہ واقف ہو۔ اسے Peep hole جاسوسی نہ سمجھا جائے بلکہ یہ سنجیدہ علمی تحقیق ہوگی۔ لہٰذا منٹو کی جنس نگاری کے مطالعے کے لیے یہ جاننا ضروری ہوگا کہ افسانہ نگار کے جنسی روپ کیسے تھے۔ اس کے بعد ہی اس کا فیصلہ کیا جا سکے گا کہ اس کے یہ افسانے خود سے فرار کا ذریعہ تھے یا نفسی آسودگی کا باعث؟ سوشل کمنٹ تو بعد میں آئے گی۔ کاغذی پیرہن اختیار کرنے سے پہلے تو کردار ذہن میں زندہ ہوتے ہیں۔ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' سے پہلے بشن سنگھ نے منٹو کے ذہن میں جنم لیا اور پھر افسانے کا کردار بنا۔ لہٰذا کردار اور کردار نگار میں کسی طرح کا تفاوت نہیں ہوگا۔

(۵) طوفان کی حشر سامانیوں سے بھی آگاہ ہیں لیکن قیامت صفت طوفان اپنے مرکز میں سکون کا دائرہ بھی رکھتا ہے جو طوفان کی آنکھ کہلاتا ہے۔ ایسا ہی عالم تخلیقی شخصیت کا بھی ہوتا ہے جو اعصاب کی حشر سامانیوں کے پیدا کردہ شخصیت کے طوفان میں سکون کا دائرہ بھی رکھتی ہے۔ دراصل یہی وہ ''آنکھ'' ہے جو افسانہ نگار کے (یا کسی بھی تخلیق کار کو) خارجی اور باطنی مشاہدے کو تقویت عطا کر کے افسانہ/تخلیق کا تحفہ عطا کرتی ہے۔

افسانہ نگاری (یا کسی بھی نوع کا تخلیقی عمل) اسی قیس کے عذاب کے مترادف ہے۔ افسانہ نگار/تخلیق

کار خوشی خوشی یہ عذاب برداشت کرتا ہے کہ بصورت صلہ پاتا ہے۔

افسانہ لکھنا مہینوال کی مانند اپنی ران کے کباب تیار کرتا ہے لیکن اگر یہ کرسوہنی کباب کھانے سے انکار کر دے کہ ران میں تو نمک زیادہ ہے تو ایسے میں مہینوال تو مفت ہی میں کیدو بنا۔

☆☆☆

روحِ عصر اور افسانہ

ڈاکٹر سلیم اختر

سب سے پہلے اس امر کا جائزہ لینا ہوگا کہ روحِ عصر ہے کیا؟ کیا یہ محض اجتماعی انداز فکر ہے یا اس کا انفرادیت سے کوئی تعلق ہے۔ انفرادیت کا مسئلہ اس لیے اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ افسانہ نگار روحِ عصر کا ترجمان ہوتا ہے۔ وہ اس میں نئے رنگوں کی آمیزش کے ساتھ ساتھ اس میں انقلابات بھی برپا کرتا ہے لیکن ان تمام امور کی انجام دہی کے باوجود بھی وہ خود فرد ہی ہے۔ اسی طرح جیسے ہفت رنگ شعاعوں کی انعکاس کے باوجود بھی طیف کی انفرادیت مسلم، خارج ہونے والی شعاعوں اور طیف کو مخصوص ساخت عطا کرنے والے عناصر میں کوئی قدر مشترک نہیں ہوتی۔

روحِ عصر اجتماعی انداز فکر ہے۔

اجتماعی انداز فکر کی دو جہات ہیں لاشعوری اور شعوری، لاشعوری عوامل کا تفصیلی تجزیہ ژونگ کے اجتماعی لاشعور کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے۔ ویسے خود ژونگ نے اس مقصد کے لیے LEVY BRUAL کے وضع کردہ دو اصطلاحات کا سہارا لیا تھا ان میں سے ایک اجتماعی نیابت COLLECTIVE PEPRESENTATION اور دوسری PARTICIPATION MYSTIQUE ہے پہلی اصطلاح اس ذہنی وقوعہ کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کی رو سے معاشرہ میں جاری و ساری بعض خیالات، عقائد اور نظریات کی صداقت کا اظہر من الشمس کی مانند لاشعوری طور سے بھی تسلیم کیا جاتا ہے اور ورثہ میں والدین سے ملنے والے جسمانی خصائص کی مانند ان سب پر یقین اور اعتقاد بھی نسلی وراثت ایسی ہی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ اس وقوعہ کا دوسرا پہلو یوں ہے وہ سب کچھ جو لاشعوری طور پر ہم خود میں محسوس کرتے ہیں، شعوری طور پر وہی دیگر افراد میں بھی دیکھتے ہیں۔

اجتماعی انداز فکر کی لاشعوری جہت کے اس مجمل جائزہ کے بعد جب شعور کی سطح پر اس کی تشکیل کرنے والے عوامل کا جائزہ لیا جائے تو یہ شعوری جہت خارجی اور داخلی دو دھاروں کی مرہون منت نظر آئے گی۔ اول الذکر کے عناصر ترکیبی میں سماجی رجحانات، تاریخی عوامل اور اقتصادی تغیرات نمایاں تر ہیں جبکہ داخلی کو غزل کی محدود داخلیت سے تمیز کرتے ہوئے ان تمام نفسی کوائف کا مجموعہ سمجھنا چاہیے جو کسی نہ کسی طرح فرد کی سائیکی پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ ژونگ جب انسانی شخصیت کی یوں تعریف کرتا ہے:

''ایک مخصوص سانچہ میں ڈھلی نفسی افراط جو مزاحمت کی استعداد کے ساتھ ساتھ حامل توانائی بھی ہوتی۔''

تو ''نفسی افراط'' کو ''ایک مخصوص سانچہ میں'' ڈھالنے والے عوامل کا مطالعہ اشد ضروری ہو جاتا ہے۔

اب ان تمام تشکیلی عناصر کا تفصیلی جائزہ پیش کرتے ہوئے ان کی روشنی میں اُردو افسانہ کا مطالعہ کیا جائے گا۔

سماج کی اساسی خصوصیت یہ ہے کہ بھان متی کا یہ کنبہ بھانت بھانت کی انفرادیتوں کی اینٹوں اور روڑوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور یوں فرد کی انفرادیت اور مختلف النوع انفرادیتوں سے جنم لینے والی اجتماعیت میں ہمیشہ کشمکش جاری رہتی ہے۔ سماج کا ایک رکن ہونے کی بناء پر فرد (عام انسان یا تخلیق کار) اگر ایک طرف اس اجتماعیت کی تشکیل میں اپنی انفرادیت کی شمولیت کرتا ہے تو دوسری طرف اپنی انفرادیت کی بناء پر اس سے گریزاں رہتا اور اس سے بغاوت بھی کرتا ہے۔

اسی بغاوت سے سماج کے لیے سامانِ کوفت بھی بہم پہنچاتا ہے اور یوں بحیثیت مجموعی حالت کچھ سارتر کے الفاظ میں "MAN IS CONDEMEND TO LIVE INOTHER PEOPLE'SHELL" ایسی ہو جاتی ہے۔ افسانہ نگار یا کوئی بھی تخلیق کار اپنی حساسیت کی بناء پر اس قابل ہوتا ہے کہ وہ دوسرے افراد کے جہنم کو اپنی ذات ہی کے لیے محسوس نہیں کرتا دوسروں کی زندگیوں کو اس جہنم کا ایندھن بنتے بھی دیکھ سکتا ہے بسا اوقات سماجی بے انصافی کو ذات کے حوالے سے افسانوں کا موضوع بنایا جاتا ہے لیکن ایسا نہ ہونے پر بھی سماجی مسائل سے کلیتاً اجتناب برتنا ممکن نہیں۔ سماجی حقیقت نگاری کی اصطلاح افسانہ نگار ی میں اسی رجحان کی غماز ہے، اس مقصد کے لیے سماج کے اس پہلو سے مکمل واقفیت لازم ہے جسے افسانہ کا موضوع بنایا جا رہا ہے، اسی لیے اگر جزئیات پر مکمل عبور نہ ہو تو افسانہ اثر و ابلاغ سے عاری محض ایک دلچسپ تحریر بن کر رہ جاتا ہے۔ اُردو افسانہ کو پریم چند نے پروان چڑھایا اور ان کا رجحان شروع ہی سے سماجی حقیقت نگاری کی طرف رہا ہے۔ چنانچہ ان کے بعد آنے والی نسل نے اس رجحان کو مزید تقویت دے کر زندگی کی گہرائیوں اور فن کی بلندیوں سے روشناس کرایا کرشن چندر، منٹو، عصمت، ندیم، راجندر سنگھ بیدی، علی عباس حسینی، بلونت سنگھ، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور اور بہت سے دیگر افسانہ نگاروں نے سماج کے مختلف طبقات سے موضوعات اخذ کیے اور یوں ان تمام افسانہ نگاروں کی نمائندہ تحریروں کے مجموعی مطالعہ سے پاک و ہند کے سماج کا Mosaic تیار ہو جاتا ہے۔

سماج کے حوالے سے مذہبی عقائد یا اخلاقی ضوابط کے تجزیہ پر واضح ہوگا کہ گو عوام کی اکثریت کو مذہب سے محض کام چلاؤ واقفیت ہوتی ہے لیکن لگاؤ شدید اور جذباتی نوعیت کا ہوتا ہے۔ مذہب کے نام پر ان میں سوڈے کی بوتل جیسا اُبال تو پیدا ہو سکتا ہے لیکن مذہب کی روح کو سمجھتے ہوئے اسے کرداری اساس بنانا ان کے بس کا روگ نہیں ہوتا۔ مذہب میں "امر" کو بالعموم نظر انداز کرتے ہوئے "نہی" پر زور دیا جاتا ہے لیکن کردار میں ردِعمل کے باعث یہ "نہی" بھی دوسروں کے کردار کی جانچ کا معیار بنتے ہوئے اپنے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔

آسمانی مذہب کے ساتھ ساتھ ایک زمینی مذہب بھی پیر پرستی، قبر پرستی، تعویذ گنڈوں اور ٹونے ٹوٹکوں کی صورت میں ملتا ہے بلکہ اس کی جڑیں کچھ زیادہ ہی گہری ملیں گی۔ ویسے انھیں اساطیری اثرات کی باقیات صالحات قرار دیا جا سکتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کی بنا پر یہ عوام کے لیے نسبتاً با آسانی قابل قبول ہوتی ہیں۔

یہ ہیں وہ اہم رجحانات جن سے سماج میں مذہب اور اخلاق کی رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ کیونکہ معاملہ جذبات کا ہوتا ہے اس لیے افسانہ میں مذہبی افراد کی دین داری کا بھانڈا پھوڑنا ان کی ریاکاری کے طلسم کو باطل کرنا اور دو عملی کے تضاد کو اجاگر کرنا کہیں آسان ہے لیکن خود ان عقائد پر قلم اٹھانا بہت مشکل ہے۔ جماعت اسلامی نے اسلامی ادب کا نعرہ بلند کیا تھا اور اس تحریک کے ہم نوا بعض حضرات نے افسانے بھی لکھے لیکن بات نہ بن سکی۔ ملا پر افسانہ لکھنا آسان ہے کیونکہ بحیثیت مرد وہ جس کردار کا حامل ہے اس کے تضادات یا مثالیت کو موضوع بنایا جا سکتا ہے لیکن ملا جن عقائد کا زندہ مظہر بننے کی سعی کرتا ہے خود ان پر افسانہ لکھنا اگر ناممکن نہیں تو بے حد مشکل ضرور ہے۔ البتہ اخلاقی ضوابط اور تحریمات (TABOOS) کی بات اور ہے۔ یہ اضافی ہی نہیں بلکہ کردار کے صرف سماجی پہلو تک محدود ہیں اس لیے ان کے ہر پہلو کو چیلنج کیا جا سکتا ہے اور کیا جاتا رہا ہے۔

ایڈمنڈ شیرر کی تحریروں سے جنم لینے والے اور تین کے نظریات سے ایک منضبط صورت اختیار کرنے والے تنقید کے تاریخی دبستان نے ادب کے مطالعہ کو محض تاریخی عوامل کی چھان پھٹک تک ہی محدود کر دیا تھا، لیکن اس غلو پسندی کے باوجود بھی اقوام اور افراد کی زندگیوں میں تاریخی عوامل کی اہمیت کم نہیں کی جا سکتی، اس لیے کہ اب تاریخی حالات محض جنگوں اور حکومتوں میں انقلابات کے مترادف نہیں رہے بلکہ تمام سیاسی ثقافتی اور تہذیبی تغیرات کی شمولیت سے "تاریخی" کی اصطلاح وسیع المفہوم ہو چکی ہے۔ ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ مختلف طبقات سے وابستہ افراد پر تاریخی حالات کی شدت میں یکسانیت نہیں ہوتی۔ گو تاریخی حالات کو بالعموم "دھارے" سے تشبیہ دی جاتی ہے لیکن میرے خیال میں یہ غلط اور گمراہ کن ہے کیونکہ دھارے سے سطح کی یکسانیت کا تصور ابھارا جاتا ہے جبکہ معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے۔ معاشرہ اور تاریخی حالات میں ایک طرح سے عمل اور رد عمل ایسی حالت ملتی ہے اگر معاشرہ نے مستقبل سے عہدہ برائی کے لیے خود کو تیار کر رکھا ہو تو تاریخی تغیرات سے اسے نسبتاً کم نقصان پہنچتا ہے اگر ایسا نہ ہو تو بدلتے حالات اس کے بعض عقائد کو باطل ثابت کر دیتے ہیں، خوش فہمیوں کی قلعی اتر جاتی ہے، تصورات مجروح ہوتے ہیں اور بعض ادارے منہدم، یوں ان عقائد تصورات اور اداروں کی تشکیل نو کے بعد ان کے تطابق کے لیے افراد کے طرز عمل اور طرز فکر میں تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں۔ تاریخی تغیرات کے اثرات مثبت بھی ہو سکتے ہیں اور منفی بھی اور پھر منفی سے مثبت کا پہلو بھی نکالا جا سکتا ہے۔ گویا تاریخی حالات کی بنا پر معاشرہ مسلسل عمل پیرا رہتا ہے اور یوں تخریب و تعمیر سے معاشرہ مدارج ارتقاء طے کرتا رہتا ہے۔

تاریخی حالات میں ٹھہراؤ اور سکون سے معاشرہ میں عمل کی رفتار بھی اسی نسبت سے مدھم پڑ جاتی ہے لیکن دور تغیر میں رد عمل کے باعث معاشرہ میں عمل کی رفتار بھی اسی نسبت سے مدھم پڑ جاتی ہے لیکن دور تغیر میں رد عمل کے باعث معاشرہ عجب بے چینی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اگر دور سکون ذہنی جمود کا باعث بنتا ہے تو دور تغیر سے ہم آہنگ نہ ہونے والی طبائع انتشار اور ژولیدگی فکر کی شکار ہو جاتی ہیں اور ہر دور میں انتہا پسندی کے باعث تخلیقی فضا کو مسموم کرنے کا باعث بنتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دور سکون میں معاشرہ صرف روایات کا پابند ہو کر ماضی کو بت بنا لیتا ہے گونگا، بہرہ اور اندھا بت۔ جو رہنمائی تو کر نہیں سکتا البتہ اپنی مردہ زندگی سے تخلیقی قوتیں مفلوج کرنے کا

باعث ضرور بنتا ہے کیونکہ نئے تجربات کی ضرورت ہی نہیں سمجھی جاتی ۔ ادھر دورِ تغیر میں ذہنی انتشار اپنی تسکین کے لیے بغاوت کو ناگزیر تصور کرتے ہوئے رنگ برنگ بلکہ بدرنگ تجربات ہی کو مقصودِ فن قرار دے دیا جاتا ہے۔ بغاوت برائے بغاوت ہوتی ہے اور تجربہ محض تجربہ کی خاطر!

افسانہ نگار پر ان حالات میں گراں بارِ ذمہ داری عائد ہو جاتی ہے۔ جس سے عہدہ برا ہی کا مطالعہ دو سطحوں پر کیا جاسکتا ہے۔ بحیثیت فرد تاریخی حالات کے پیدا کردہ تغیرات سے اسے بھی مفر نہیں کیونکہ اجتماعی ردعمل میں سب کے ساتھ شریک ہونے کے باوجود اس کے ردعمل کی جڑیں اس کی ذات میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی بحیثیت ایک فن کار تاریخی حالات کے سیلاب میں وہ ایک بے بس تنکے کی طرح نہیں بہہ سکتا بلکہ حالات کی چکی میں پس کر اور ان کی بنا پر تباہ ہو کر بھی اپنے فن کے ذریعہ ان کی عکاسی اور تجزیہ کے ساتھ ساتھ وہ ان پر تبصرہ بھی کرتا جاتا ہے۔

دورِ سکون میں کیونکہ اقدار میں ثبات ہوتا ہے اس لیے افسانہ نگار کے سامنے نزاعی مسائل نہیں ہوتے، نہ ہی اسے کشاکش اقدار میں کسی ایک کا ساتھ دینے کا کٹھن فیصلہ کرنا ہوتا ہے۔ اسی لیے تو دورِ سکون میں لکھے گئے افسانوں میں دورِ تغیر کے برعکس جذباتی عدم آسودگی کی پیدا کردہ جھنجلاہٹ نہیں ہوتی بلکہ زندگی اور اس کے متنوع مظاہر کو میٹھی میٹھی نظر سے دیکھتے ہوئے حیات کو زیادہ شوخ اور خوشنما رنگوں میں پیش کیا جاتا ہے جبکہ دورِ تغیر میں شکست و ریخت کا مسلسل عمل افسانہ نگار کے لیے سب سے اہم محرک ثابت ہوتا ہے۔ ہر روز اس کی فن کارانہ نگاہوں کے سامنے جو حوادث و واقعات کا تماشہ ہوتا ہے وہ اس تماشہ کا خاموش تماشائی نہیں بن سکتا بلکہ وہ بھی حتی المقدور اپنا فنکارانہ کردار ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

تقسیم ملک تک کے افسانوں کو خصوصیت سے اسی زمرہ میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ آزادی کی جدوجہد، سیاسی خلفشار اور اس کے نتیجہ میں جنم لینے والے بعض ضمنی مسائل (جیسے ہندو مسلم فسادات) وغیرہ پر افسانہ نگاروں نے دل کھول کر ہی نہ لکھا بلکہ تمام معروف لکھنے والوں میں ان تمام حالات کا واضح اور نکھرا ہوا شعور بھی ملتا ہے۔ وہ محض کیمرہ بنے ہوئے پس منظر کا تشکیل کرنے والے محرکات پر بھی نگاہ رکھتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے حالات کے مشاہدے اور تجزیہ میں خصوصیت سے ژرف نگاہی اور تاریخی بصیرت کا ثبوت دیا۔ اس لیے بعض حضرات کی مانند گالی دینے کے انداز میں کمیونسٹ کہہ کر انھیں یا ان کی تخلیقات کو یک قلم برخواست نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ان افسانوں کی صورت میں پر آشوب دور کی ایک دہائی کی تاریخ محفوظ ہے اس ضمن میں احمد ندیم قاسمی کی رائے قابلِ غور ہے:

> ''منشی پریم چند کے انتقال سے برصغیر کی آزادی تک کا وقفہ بہت مختصر مگر اس مختصر وقفے میں اُردو افسانے میں اتنا حسن اور نکھار پیدا ہوا کہ کوئی بھی صنفِ ادب اتنی کم مدت میں اتنی ہمہ گیر ترقی کی مثال پیش نہیں کر سکتی۔ دعوے سے کہا جاسکتا ہے کہ اس دوران اُردو افسانہ موضوع اور تکنیک ہر دو لحاظ سے معیار کی اس بلندی تک پہنچا جسے چھونے کے لیے یورپ کی ترقی یافتہ زبانوں کے افسانے کی صدی نصف صدی لگ گئی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو

سکتی ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں کے سامنے یورپی زبانوں کے معیار موجود تھے اور انھیں صرف یہ کام کرنا پڑا کہ انھوں نے متذکرہ معیاروں اور اپنے ہاں کی فنی روایتوں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگاروں کی اس پود کا ایک واضح نقطۂ نظر تھا وہ جب لکھنے بیٹھتے تھے تو انھیں معلوم ہوتا تھا کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں۔ ان کے مشاہدے کا ایک باقاعدہ پس منظر ہوتا تھا اور ان کے افسانوں میں مناظر قدرت کے رشتے بھی افسانوں کے کرداروں کی ذہنی کیفیتوں سے ملے رہتے تھے۔"

مادی جدلیات کی رو سے تاریخ کا تانا بانا اقتصادی عوامل سے تیار ہوتا ہے۔ وسائل پیداوار میں تبدیلیاں اور طبقوں کے لائے ہوئے صنعتی انقلابات دراصل تاریخی حالات کا رخ موڑ کر اقدار میں تغیرات کا باعث بنتے لہٰذا یوں تہذیبی اور تمدنی تبدیلیوں کی اساس اقتصادی محرکات پر استوار کی جاسکتی ہے اس لیے مارکسیت میں طبقاتی کشمکش پر بہت زور ملتا ہے۔

تنقید کے مارکسی دبستان سے وابستہ بعض نقادوں کے خیال میں تو آلات موسیقی آلات کشاورزی کے ترقی یافتہ صورتیں ہیں، محنت میں منہ سے نکلنے والی آوازیں سانچوں میں ڈھل کر گیت بنیں تو مزدور کی مشقت میں جسم کی مختلف النوع حرکات میں فن کارانہ ہم آہنگی سے رقص نے جنم لیا۔ اس دلچسپ مگر نزاعی بحث میں اُلجھے بغیر اتنا تو یقیناً کہا جاسکتا ہے کہ زندگی آج کی ہو یا صدیوں پہلے کی وہ اقتصادی عوامل سے کلیتاً غیر متاثر نہیں رہ سکتی۔

اقتصادی حالات کی کارفرمائی کا مطالعہ دو پہلوؤں سے کیا جاسکتا ہے ایک تو تقسیم دولت سے پیدا ہونے والی طبقاتی تقسیم اور ان کی باہمی کشمکش، یہ کشمکش مختلف روپ دھار کر سامنے آتی ہے۔ مل مالک اور مزدور، زمیندار اور مزارع، آجر اور محنت کش وغیرہ جس کی جانی پہچانی صورتیں ہیں۔ دوسری صورت میں اقتصادی حالات کے تغیرات نسبتاً غیر واضح ہی نہیں بلکہ ان تبدیلیوں کی رفتار بھی خاصی سست ہو جاتی ہے لیکن یہ ہیں بے حد اہم کیونکہ ان سے قدروں کی چھان پھٹک، انداز نظر میں تبدیلی پیدا کرتے ہوئے قدیم شعائر کے طلسم کو باطل قرار دے کر نئے اداروں کی تشکیل کی موجب بنتی ہے۔

ملکہ وکٹوریہ کے انگلینڈ میں بڑے گھیر کے اسکرٹ میں ملبوس عورت ڈرائینگ روم کی زینت بھی جاتی تھی۔ اپنی زندگی کے بارے میں بھی اس کی کوئی موثر آواز نہ تھی۔ خانہ داری اور نسل کشی وہ صرف ان ہی دو وظائف کے لیے زندہ رہتی تھی لیکن صنعتی انقلابات کے بعد جب عورتیں اور بچے خود کمانے لگے تو شوہر ان کا داتا نہ رہا یوں معاشی آزادی، آزادی نسواں اور آزاد محبت جیسی تحریکوں اور نظریات کا باعث بنی۔ جب گھر کا ہر فرد کمانے لگا تو پدرانہ سربراہی کا خاتمہ ہو گیا یوں معاشرہ کی اکائی کنبہ کی بجائے فرد قرار پایا۔ کارخانوں میں لمبی چٹیا اور بڑے گھیر کی اسکرٹ مشینوں میں الجھ کر جان لیوا ثابت ہوئے تو بال کاٹے جانے لگے اور اسکرٹ کے گھیر تنگ ہوئے پھر اونچے ہونے شروع ہو گئے۔ گویا تمام طرز بود و باد ہی تبدیل ہو کر رہ گیا۔

تقسیم کے بعد سے ہمارے یہاں بھی حالات ایسی ہی صورت اختیار کر رہے ہیں۔ معاشی بدحالی، مصارف زیست میں اضافہ اور موزوں رشتوں کی کمیابی کے باعث لڑکیاں اب تعلیم سے زیور کا کام نہیں لے رہیں بلکہ

استانیوں اور نرسوں، ایسے "زنانہ" پیشوں سے ہٹ کر زیادہ تنخواہوں کے لیے بنکوں اور فرموں دفتروں اور دکانوں میں پہنچ چکی ہیں۔ اب کیونکہ وہ برقعہ میں بند چلنا پھرنا پسند نہیں کرتیں اس لیے انھیں لباس، جوتوں اور میک اپ کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے۔ معاشی لحاظ سے خود کفیل ہونے کی وجہ سے پسند کی شادی ہی نہیں چاہتیں بلکہ خاوند سے ترجیحی سلوک کی بھی متمنی ہوتی ہیں پھر اوقات ملازمت میں مردوں سے آزادانہ ربط کے باعث اب سماجی سطح پر مرد و عورت کا میل جول معیوب اور مشکوک نہیں رہا اور یوں ناجائز تعلقات کے بغیر بھی مرد و عورت میں تعلقات برقرار رہ سکتے ہیں۔ بڑے گھروں میں ان تبدیلیوں کا واضح تر انداز میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ والدین، بھائیوں اور خاوندوں کی اکثریت نے حالات سے کسی نہ کسی طور مفاہمت بھی کر لی ہے جو ایسا نہیں کر سکتے وہ یا تو نوکری چھڑا دیتے ہیں اور یا بیوی چھوڑ دیتے ہیں۔ صدیوں کے بعد عورت اب پہلی مرتبہ محض "ناک" ہی نہیں بلکہ معاشی اکائی کے روپ میں سامنے آ رہی ہے۔

اردو افسانہ شروع سے ہی اقتصادی حالات کی عکاسی کرتا چلا آ رہا ہے اور بیشتر معروف اور غیر معروف لکھنے والوں نے طبقاتی کشمکش کو اپنا موضوع بنایا۔ اگر پریم چند اور احمد ندیم قاسمی نے گاؤں کی معصوم اور جاں بخش فضا میں اس کشمکش کا مطالعہ کیا تو کرشن چندر نے خود کو گاؤں تک محدود نہ رکھتے ہوئے پہلے کشمیر اور بعد ازاں بمبئی ایسے بڑے بڑے شہروں میں اس کے متنوع مظاہر پر روشنی ڈالی۔ ویسے افسانہ نگاروں کی اکثریت نے اس ضمن میں ایک خاص انداز کا رومانی نقطہ نظر اپنا کر طبقاتی منافرت سے جنم لینے والے تخلیوں کو محبت کے حوالے سے پیش کیا یعنی امیر والدین غریب کی محبت کا گلا گھونٹ دیتے ہیں۔ شروع شروع میں تو ایسے افسانے یقیناً پسندیدہ ہوں گے لیکن بعد ازاں تو یہ ایک سانچہ کی صورت اختیار کر گئے۔ یہ انداز اب بھی اتنا مقبول ہے کہ عورتوں کے رسالوں میں چھپنے والا مواد ایسے ہی افسانوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس طرح نوآموز افسانہ نگاروں سے لے کر کالج کے نوخیز طلبا تک بھی ایسے ہی افسانے لکھتے ہیں۔

اقتصادی مجبوریوں کی دوسری تصویر طوائف کے روپ میں پیش کی جاتی ہے۔ اس موضوع پر بھی اتنے افسانے لکھے گئے کہ اکثر میں "کثرت میں وحدت" ایسی بات ملتی ہے، گویا ایک خاص مشین سے سکوں کی مانند ڈھل ڈھل کر افسانے نکل رہے ہیں مگر بیشتر نئے سکوں جیسی چمک اور کھنک سے عاری ہی ثابت ہوتے ہیں۔ ابتدا میں لکھنے والوں کا رویہ یا تو اصلاحی تھا اور یا پھر حسن کاری کا پیدا کردہ مصنوعی اور پر تصنع "رومانی" انداز نظر حتیٰ کہ پریم چند ایسا حقیقت پسند بھی اس انداز سے نہ بچ سکا۔

ترقی پسند تحریک سے سماجی حقیقت نگاری نے فروغ پایا تو طوائف کا نئے تناظر میں مطالعہ کیا گیا۔ گذشتہ ربع صدی کے بہت سے افسانوں میں ان حقیقی عوامل کا تجزیہ کیا گیا جن کے باعث عورت جسم فروش بن جاتی ہے۔ سعادت حسن منٹو کے افسانے اس انداز کی قابل قدر مثالیں ہیں۔ اس نے طوائف دلال اور گاہک سبھی کا کامیاب تجزیہ کرتے ہوئے ان کی باہمی اثر پذیری اور عمل ردعمل کی متنوع کیفیات کو کامیابی سے اجاگر کیا۔

طوائفوں کے ساتھ ساتھ ان کرداروں پر بھی افسانے لکھے گئے جو اپنی انفرادی حیثیت میں فرد کے المیے کی عکاسی کے ساتھ ساتھ اس مخصوص طبقہ کے لیے علامت بھی بن جاتے ہیں جس کے ساتھ اقتصادی حالات یا پیدائش کے حادثہ نے انھیں وابستگی پر مجبور کر دیا اور خواہش گریز کے باوجود بھی وہ اس سے گریز نہیں کر سکتے اور اسی میں ان کی زندگی کے المیے کی شدت پنہاں ہے۔ راجندر سنگھ بیدی، عصمت، بلونت سنگھ، میرزا ادیب، حیات اللہ

انصاری، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور وغیرہ کے افسانے اچھی مثالیں ہیں۔

جہاں تک اقتصادی تبدیلیوں سے اقدار میں تغیرات اور ان کے اثرات کی عکاسی کا تعلق ہے تو تقسیم کے بعد افسانہ نگاروں کی اکثریت نے اس طرف خصوصی توجہ نہیں دی اس کی کئی وجوہات ہو سکتی ہیں۔ مثلاً افسانہ نگاروں نے ان موضوعات کی اہمیت محسوس نہ کی یا پھر سرے سے وہ ژرف نگاہی سے ہی محروم ہوں لیکن دوسری وجہ قرین قیاس نہیں ہو سکتی کیونکہ ذہین افسانہ نگار تو بہت پہلے حالات کو محسوس کر کے اپنے فن کو ان کی تفہیم کے لیے اشاریہ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ بعض افسانہ نگاروں نے واقعی اپنے افسانوں کو بدلتی قدروں کی پیائش کا ذریعہ بنایا اقتصادی عدم مساوات کی حقیقت پر مبنی بلاواسطہ تصویر کشی کے ساتھ ساتھ انسان دوستی کے روپ میں جو رجحان ملتا ہے اسے عدم مساوات کے خلاف بالواسطہ احتجاج قرار دیا جا سکتا ہے افسانوں میں یہ رجحان پریم چند اتنا قدیم ہے اور اتنا ہی مقبول ہے۔ نمائندہ نام گنوانے کی بھی ضرورت نہیں گو ترقی پسند نے اسے بطور ادبی مسلک اپنایا لیکن غیر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاں یہ بھی انداز اسی آب و تاب سے ملتا ہے۔ اس نوع کے افسانوں میں افسانہ نگار یہ ثابت کرتا ہے کہ نا مساعد اقتصادی حالات کے کیچڑ میں پھنسنے کے باوجود بھی انسانی فطرت کا موتی اپنی آب و تاب نہیں گنواتا۔ تقسیم ملک اور فسادات پر لکھے گئے بھی اچھے افسانوں کی ایک اضافی خصوصیت یہ بھی ہے۔

یہ ہیں روح عصر کی اساس بننے والے اور اجتماعی انداز نظر کی تشکیل کرنے والے خارجی مگر بنیادی اہمیت کے حامل محرکات۔ ان کے جدا گانہ ذکر کا یہ مطلب نہیں کہ عام زندگی میں ان کا اس طریقہ سے علیحدہ مشاہدہ یا مطالعہ کیا جا سکتا ہے کیونکہ کسی بھی عہد میں کسی ایک محرک کی شدت اور اس سے نمایاں ہونے کے باوجود بھی بقیہ کی زیر سطح اور کم شدت والی کارکردگی جاری رہتی ہے۔ دور تغیر میں ان عوامل کی شدت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ کبھی یہ دور تغیر سے متاثر ہوتے ہیں تو کبھی وہ ان سے، کبھی وہ ان کا ردعمل ہوتا ہے تو کبھی یہ اس کے۔ افسانوں میں ان تمام رجحانات کی متحد عکاسی ہو سکتی ہے اور ہوتی رہتی ہے لیکن روح عصر وقتی طور سے جس رنگ میں رنگی ہو افسانے بھی اس کی آئینہ داری کرتے ہیں۔

اس موقع پر ایک امکانی اعتراض کا جواب بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ یعنی روح عصر کے لیے صرف تین محرکات ہی کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ کوشش سے ان کے علاوہ بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں، لیکن وہ اساسی نہیں بلکہ ضمنی، ثانوی یا فروعی ثابت ہوں گے اور انھیں کسی نہ کسی طور سے ان تین اساسی اور وسیع المفہوم محرکات میں مدغم کیا جا سکتا ہے۔

اُردو افسانہ کی عمر کم سہی لیکن نہ تو اس میں قد آور افسانہ نگاروں کی کمی ہے اور نہ ہی اُردو افسانہ روح عصر کی ترجمانی میں کسی لحاظ سے ناکام رہا۔ اُردو افسانے کا فرانسیسی یا روسی افسانوں کے تناظر میں مطالعہ کرنے والے خود یہ حقیقت بھول جاتے ہیں کہ روح عصر کے اساسی عناصر تو تمام ممالک میں یکساں ہی ہوتے ہیں لیکن مخصوص حالات کے تحت کوئی ایک عنصر جب نمایاں تر ہو تو روح عصر اسی رنگ میں رنگی ہو گی۔

اس لیے افسانہ نگار اس مخصوص رنگ کو اپنے فن میں جذب کر کے روح عصر کی ترجمانی اور عکاسی کرے گا۔ ہمارے حالات اور دیگر ممالک کے حالات میں فرق رہا ہے اس لیے اُردو افسانہ میں غیر ملکی افسانوں کی بازگشت اور ان کے معنی و مفہوم کی تلاش بے سود ہے اور اس پر زور دینا گمراہ کن!

☆☆☆

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ

ڈاکٹر سلیم اختر

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے اس اساسی امر کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ نفسیاتی مطالعہ ادب کی تکمیل کے بعد سے نہیں بلکہ اس کی تخلیق سے پہلے شروع ہوتا ہے۔ آخر کیوں ایک کامیاب افسانہ نگار بالعموم کامیاب ناول نگار نہیں ہوتا۔ مختصر افسانے کے فن کو منٹو اور ندیم سے بہتر کون سمجھ سکتا ہے لیکن ان دونوں نے بھی بعض اوراچھے افسانہ نگاروں کی مانند افسانہ نگار بنے رہنا ہی پسند کیا۔ گو یہ کلیہ نہیں اور پریم چند، عصمت وغیرہ کی مثالیں نمایاں ہیں لیکن پھر بھی اتنا تو واضح ہو جاتا ہے کہ افسانوی ادب کا خالق مختصر افسانہ یا ناول کا سانچہ منتخب کرتے وقت کسی ایسی نفسی کیفیت یا ذہنی حالت سے گزرتا ہے کہ وہ تجربات، وقوعات اور کیفیات کو یا تو محدب شیشے میں سے دیکھتا ہے اور نہ دریا کو کوزے میں بند کرتا ہے۔ افسانہ نگار کے گرد زندگی میں تجربات، مشاہدات اور حوادث بکھرے ملتے ہیں۔ وہ بعض نفسی کیفیات کے زیر اثر اپنے تنقیدی ذوق کی امداد سے ردوقبول کے بعد چند امور کو اپنا موضوع بناتے ہوئے بعض سے چشم پوشی کرتا ہے۔ مواد کا انتخاب سراسر نفسی کیفیات اور لاشعوری محرکات کے تابع ہوتا ہے۔ البتہ اس کی پیش کش شعوری ہوتی ہے۔ اگر یہ ادیب کی انفرادی نفسیات کا معاملہ نہ ہوتا تو تمام ہم عصر ادیب زندگی اور اس کے مسائل سے یکساں طور سے متاثر ہوتے ہوئے ملتے جلتے ادب پاروں کی تخلیق کرتے اور یوں ادیب کی انفرادیت اور زاویہ نگاہ وغیرہ بے معنی مباحث ہوتے، لیکن یکساں خارجی حالات کے خلاف متنوع ردعمل ہی سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ ردعمل کی صورت میں ادیب نے اپنی نفسی تحریکات کی ہمنوائی کرتے ہوئے لاشعوری محرکات کی رہنمائی قبول کی ہے۔ اس ردعمل سے جنم لینے والے ادب پاروں کو ناموزوں، غلط، غیر متوازن وغیرہ قرار دے کر ان کی مذمت تو کی جا سکتی ہے لیکن ردعمل میں ادیب کی آزادی کو جھٹلایا نہیں جا سکتا بلکہ مذمت ہی سے ردعمل میں آزادروی عیاں ہو جاتی ہے۔

نفسی کیفیات کی زیر اثر اور تنقیدی ذوق کی رہنمائی سے ردوقبول کے بعد جب اصل مواد کا چناؤ ہو جاتا ہے تو پھر کہیں تخلیقی شعور کی امداد سے فن کارانہ پیشکش کا مرحلہ آتا ہے۔ گویا ادب پارے کو جنم دینے میں اگر ادیب کی نفسی کیفیت کو اساس قرار دیا جائے تو تنقیدی ذوق مسالہ کا کام کرے گا جبکہ تخلیقی شعور سے اس عمارت کی تعمیر کے لیے خطوط متعین کیے جائیں گے۔ اس ضمن میں یہ امر ذہن نشین رہے کہ افہام و تفہیم کے لیے ان کے جداگانہ ذکر کا یہ مطلب نہیں کہ ادیب کے ذہن میں یہ سب مختلف خانوں میں بند ایک دوسرے سے لاتعلق ہوتے ہیں۔ جس طرح تین بنیادی رنگوں سبز، زرد اور نیلے کے امتزاج میں کمی وبیشی سے بوقلمونی جنم لیتی ہے اسی طرح افسانوی تخلیق کے یہ اساسی عناصر بھی باہم مربوط ہوتے ہیں۔ اس مثال کو مزید وسعت دے کر نفسی کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی

شعور کی کارکردگی کو با آسانی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان تینوں رنگوں کے ملاپ سے ایک نیا رنگ جنم لیتا ہے اور اس نئے رنگ میں تینوں کا انفرادی وجود بھی مدغم ہو جاتا ہے۔ لیکن کسی ایک رنگ کی مقدار میں کمی سے بقیہ دو رنگوں کا تناسب بھی برقرار نہ رہے گا۔ نتیجے میں رنگ کی کیفیت (شیڈ) میں فرق آجائے گا۔ بالکل اسی طرح نفسی کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کے امتزاج سے جنم لینے والے ادب پارے میں ان تینوں کے انفرادی وجود کا سراغ لگانا بھی آسان نہ ہوگا۔

ادیب رنگ کی پڑیا نہیں۔ وہ تو گوشت پوست کا انسان ہے۔ اس کا نظام عصبی ہے، جس کا تناؤ اور اس سے جنم لینے والی حساسیت (یا اعصابیت) اسے بے چین کیے رکھتی ہے۔ اس کا ذہن اور اس سے وابستہ بعض مخصوص نفسی تقاضے، رجحانات اور الجھنیں ہیں پھر ماحول ہے، جس سے پیوستہ رہنے پر وہ مجبور بھی ہے لیکن جس سے گریز کی اسے تمنا بھی ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اقتصادی امور اور معاشی تقاضے بھی ہیں۔ زندگی میں عدم مساوات اور اس سے جنم لینے والی طبقاتی کشمکش ان سب پر مستزاد ان عوامل کے عمل اور ردعمل کی وجہ سے عمل تخلیق کی نفسیات بہت پیچیدہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہر ادیب تولہ بھر نفسی کیفیات میں ماشہ بھر تنقیدی ذوق اور چھٹانک بھر تخلیقی شعور ملا کر اور پھر حسب ضرورت ان کے اوزان میں کمی بیشی سے قابل قدر، انوکھے اور لازوال اہمیت کے ادب پاروں کی تخلیق کرگزرتا لیکن ایسا نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔

اس ضمن میں صرف اتنا ہو سکتا ہے کہ اگر کسی ادیب کے ہاں مستقلاً ایک عنصر کو بقیہ دو عناصر پر فوقیت ملے تو پھر ذہنی کاوشیں اس کی غماز ہو جاتی ہیں۔ نفسی کیفیات کے غلبے سے فراوانی جذبات پیدا ہوگی، نتیجہ میں تخلیقات، ادیب کی نفسی گہرائیوں کا کھوج لگانے میں قطب نما کا کام بھی دے سکتی ہیں۔ تنقیدی ذوق سے زیادہ تر کام لینے والے مواد کے انتخاب پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ یہ اگر ناول نگار ہوں تو ماحول کے مرقعے اور کرداروں کے تفصیلی خاکے بیان کریں گے۔ افسانہ نگار ہیں تو جزئیات نگاری سے سماں باندھ دیں گے۔ اصول و قواعد کا احترام اور انتہا پسندی سے اندھی روایت پرستی اور ماضی پرستی کا بھی اسی ذیل میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے اگر تخلیقی شعور سے زیادہ کام لیا جائے تو پھر "نالہ پابند نے نہیں ہے۔" والی بات ہوگی۔ تجربات نو، تکنیک میں تنوع اور اظہار و ابلاغ کے نئے وسائل کا کھوج اسی ہ کے مرہون منت ہیں لیکن ایک بار پھر اس کا اعادہ ہو جائے کہ ان کے جداگانہ تذکرہ یا بعض ادیبوں کے ہاں کسی ایک عنصر کے نمایاں ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ اس طرح سے یہ تینوں بھی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر اچھے ادیب کے ہاں ان کا ایک خوشگوار امتزاج ملتا ہے۔ نفسی کیفیات کے بغیر قارئین کے لیے تخلیقات میں سے نصف کشش ختم ہو جائے گی۔ تنقیدی ذوق سے منہ زور گھوڑوں ایسی نفسی کیفیت کو لگام ملتی ہے۔ جذبات کی شدت سے نہ تو تخلیق نسی بحران یا جذباتی ابال بننے پاتی ہے اور نہ ہی "آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے۔" ایسی حالت ہوتی ہے۔ رد و قبول سے خام مواد کو بہتر سے بہترین بنا کر تجربات میں نئے پن کی کڑواہٹ کم کی جاتی ہے اور اگر تخلیقی شعور نہ ہو تو روایات اور اصول و ضوابط سے تخلیقات کا سوتا خشک ہو جائے گا اور نفسی کیفیات مرجھا جائیں گی۔

ان تین عناصر کی روشنی میں افسانوی (بلکہ کسی بھی) ادب کی تخلیق کے عمل کی تفہیم کے بعد جب ہم

افسانوی تکنیک کی طرف رجوع کریں تو افسانہ اور ناول میں گو طوالت اور وحدت تاثر وغیرہ سے امتیاز پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن جب مجموعی لحاظ سے افسانوی تکنیک کا جائزہ لینا مقصود ہو تو پلاٹ ___ نقطۂ عروج ___ کردار منظر نگاری ___ مکالمے ___ جزئیات نگاری وغیرہ افسانہ اور ناول دونوں میں مشترک ہیں اور ان کے حسین امتزاج اور فنکارانہ کمی بیشی سے ہی افسانوی تکنیک معرض وجود میں آتی ہے چنانچہ مختلف ادیبوں نے انہی عناصر میں کمی و بیشی اور ترمیم و تنسیخ سے تکنیک میں تنوع سے جادو جگائے ہیں۔ مخصوص موضوعات کی ترجیح اور زاویۂ نگاہ کے باعث بعض ادیب ایک پر زور دیتے ہیں تو بعض دوسرے پر۔ طوالت کے باعث ناول نگار تفصیل نگار بن سکتا ہے۔ اسے چونکہ افسانہ نگار کی وحدت تاثر پیدا کرنی ہے اس لیے اپنے مقصد کے مطابق وہ ان سب میں ردو قبول کی بیشی اور ترمیم و تنسیخ پر مجبور ہے۔

اسی سے افسانوی ادب میں پلاٹ کو اہمیت ملتی ہے۔ عام خیال کے برعکس پلاٹ کسی حادثہ، واقعہ یا منظر کا نام نہیں ان میں رابطہ پیدا کرنے والی کڑی پلاٹ ہے۔ اگر ایک لمبے کو ناول کے مختلف واقعات، حوادث اور مناظر کا ان کی جداگانہ حیثیت میں مطالعہ کیا جائے تو انفرادی لحاظ سے ہر واقعہ دلچسپ، حادثہ دل گداز اور منظر خوشگوار معلوم ہوگا لیکن ان سب کو ایک لڑی میں پرونا پلاٹ کا کام ہے۔ وہ انفرادی اور بظاہر غیر متعلق واقعات کو ملانے والی کڑی اگر منطقی اور حقیقت پسندانہ ہو تو قاری کا ذہن اسے قبول کرے گا۔ اگر ایسا نہیں تو وہ اسے "جھوٹ"، "غیر حقیقی" اور "بعید از امکان" سمجھے گا۔ اسی لیے تو آج کا قاری قدیم داستانوں سے متاثر نہیں ہوتا کیونکہ ان کے پلاٹ، منطق، مشاہدہ اور تجربہ کی تکذیب کرتے ہیں جبکہ جدید ناول کا قاری کہانی کو سچ نہ سمجھنے پر بھی پلاٹ کی منطقی نوعیت اور حقیقت پسندانہ رویہ کے باعث انہیں "امکانی" سمجھ کر "تسلیم" کر لیتا ہے۔

اسی بات کو پرسی لوبک (PERCY LUBBICK) نے ایک اور طریقہ سے بیان کیا ہے۔

> "افسانوی فن کا آغاز اس وقت تک نہیں ہوتا جب تک ناول نگار اپنی کہانی کو پیش کش کی چیز نہ سمجھے یعنی ایسی پیش کش کہ کہانی خود ہی بیان ہو۔ قاری کے سامنے کہانی کے واقعات کا معلومات کیا انداز میں بیان کر دینا کتاب کی ترتیب یا ابواب کی فہرست بیان کر دینے کے علاوہ اور کچھ نہیں"۔(۱)

پلاٹ کے مقابلے میں واقعات کی انفرادی لحاظ سے اتنی اہمیت نہیں جتنی کہ بالعموم سمجھی جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ واقعات میں دلچسپی کا ہونا ضروری ہے لیکن ان دلچسپ واقعات کو ملانے والی کڑیاں اگر ناموزوں، غیر مناسب اور عام مشاہدہ کے برعکس ہوں تو پھر "فسانۂ آزاد" ایسی بے لگام تصنیف وجود میں آتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ اس بنا پر اہم ہے کہ واقعات کے تسلسل کی وجہ سے قاری پر کسی ایک واقعہ کا زیادہ گہرا اثر نہیں ہوتا۔ اسی لیے تو افسانوی ادب میں دلچسپی کی اساس پلاٹ بنتا ہے۔ پیچیدہ اور گٹھا ہوا پلاٹ ہو تو قاری سسپنس کے جال میں پھنس کر رہ جاتا ہے۔ مہماتی، جاسوسی افسانوں کی مقبولیت کا بھی یہی راز ہے ہمارے قدیم داستان گو بھی اس گر سے واقف تھے۔ وہ پلاٹ کو الجھانے کے لیے ضمنی قصوں اور قصہ در قصہ کی امداد لیتے تھے۔ جدید تکنیک کے لحاظ سے یہ ایک خامی تھی لیکن اس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ قاری پھر کیا ہوگا؟ کے احساس

کے تحت داستان میں محور ہے۔ اس انداز کی بڑی مشہور مثال الف لیلہ کی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اصل کہانی شہرزاد کی ہے اور یہ کہانی چند صفحات میں ختم ہو جاتی ہے۔

''جھول'' والے پلاٹ میں واقعات کو مربوط نہ کرنے کی کوشش کرتے ہوئے سمیٹنے کی بجائے بکھیر دیا جاتا ہے۔ یورپ میں PICARESQUE ناول کی قسم اسی پلاٹ سے وجود میں آئی، اردو میں ''فسانۂ آزاد'' اس کی نمایاں مثال ہے۔ اس کے برعکس بعض ناول نگار پلاٹ کی تعمیر اور واقعات کی ترتیب میں کسی ماہر تعمیر ایسا اہتمام اور سلیقہ روا رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں مرزا رسوا کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ خصوصیت سے ''امراؤ جان ادا'' جس میں انہوں نے واقعات (بلکہ ابواب) کی ترتیب ایسی رکھی کہ نقطۂ عروج پر آ کر تمام واقعات کا پھیلاؤ سمٹ کر پلاٹ ایک محراب کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔

قاری کے لیے پلاٹ کی نفسیاتی اہمیت اس بنا پر ہوگی کہ وہ اس کی دلچسپی کو ادھر ادھر بھٹکنے کی بجائے ایک ہی خط پر گامزن رکھتا ہے۔ یہ دلچسپی نہ تو ساکت ہوتی ہے اور نہ ہی کسی ایک نقطہ پر مرکوز بلکہ اس میں ارتقا اور پھیلاؤ ملتا ہے۔ اس دلچسپی کی اگر وضاحت مقصود ہو تو اسے ایک خط مستقیم سے ظاہر نہیں کیا جا سکتا بلکہ پلاٹ کی نوعیت کے مطابق اس کی صورتیں بھی تبدیل ہوتی جائیں گی جیسے

کسی بیراگرف کی مانند اس میں بھی نشیب و فراز ملیں گے جیسے

یا پھر:

سہولت کی خاطر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دلچسپی کا نقشہ پلاٹ کا نقشہ ہوگا۔

نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ کا ایک نقصان بھی ہے۔ دلچسپی کیونکہ ادیب کے متعین کردہ خطوط ہی پر رواں رہتی ہے اس لیے دوران مطالعہ قاری کے اپنے خیالات، تصورات، جذبات اور احساسات وغیرہ بھی پلاٹ کی حدود میں محصور رہتے ہیں۔ جس کے نتیجہ میں قاری محض ''قاری'' رہتے ہوئے ''فعال قاری'' نہیں بن سکتا اس لیے تو بعض اوقات حالت کچھ ایسی ہوتی ہے جیسے کسی برتن میں مٹک انڈیل دیں۔ برتن بڑا ہے تو تمام پانی اسی میں سما جائے گا ورنہ کناروں سے بہہ نکلے گا۔ یہی حال اس افسانوی ادب کا ہوتا ہے جس میں کہانی نگار خصوصیت سے پلاٹ ہی پر زور دیتا ہو۔ چنانچہ بعض اوقات اس کا سب کچھ کہنا یک طرفہ ٹریفک والی بات ہو جاتی ہے۔

ادیب اور قاری میں کتاب کی وساطت سے ایک طرح سے مکالمہ کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ مصنف خود تو موجود نہیں لیکن تحریر کی صورت میں اپنی نفسی کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور سمیت وہ موجود ہوتا ہے ادھر قاری میں بھی یہ سب عناصر ہوتے ہیں گو خام صورت میں یا نسبتاً بہت کم شدت سے محسوس کیے جاتے ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ذہن کا ایک حصہ دوران مطالعہ سوچتا رہتا ہے۔ ذہن بظاہر محو ہونے کے باوجود بھی فعال رہتا ہے۔ ایمرسن نے جس کے لیے ''تخلیقی مطالعہ'' کی اصطلاح وضع کی، وہ مطالعہ کی ایسی ہی صورت ہے۔ دوران مطالعہ ذہن محض سوچتا ہی نہیں بلکہ تحت الشعور کی سطح پر قاری بعض نفسی کیفیات سے دوچار ہو کر کہانی کے زیر اثر نئے جذبات و احساسات سے آشنا بھی ہوتا ہے۔ اگر یہ سب کچھ پلاٹ سے ہو جائے تو پھر قاری اور مصنف میں وہ رشتہ قائم ہو جاتا ہے جسے میں نے مکالمہ سے تعبیر کیا ہے اور اسی سے قاری ''فعال قاری'' بنتا ہے۔ اس صورت

میں نہ ادیب مقتدر بنتا ہے اور اس کی تخلیق پانی کی مشک اور نہ ہی قاری بے جان کھلے منہ کا برتن کیونکہ قاری فعال ہوتا ہے اس لیے مطالعہ ان تینوں اساسی عناصر کو ختم نہیں کرتا بلکہ انھیں تقویت دے کر مزید جلا بخشتے ہوئے مطالعہ کو نفسیاتی فوائد کا باعث بنا دیتا ہے۔ آئی اے رچرڈز نے بھی اس پہلو پر بہت زور دیا ہے۔

اس کے بقول:

"کسی بھی مطالعہ کے دوران ذہن میں دو طرح کی کارکردگی کا مظاہرہ ملتا ہے انھیں ہم "رو" سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ دونوں روئیں لاتعداد باہمی روابط کے علاوہ ایک دوسرے پر شدید طور سے اثر انداز بھی ہوتی رہتی ہیں۔ ان میں سے نسبتاً چھوٹی کو ہم "عقلی رو" کہہ سکتے ہیں جبکہ دوسری کو متحرک یا ہیجانی رو قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ ہماری دلچسپیوں کی عمل پذیری کی مرہون منت ہوتی ہے۔" (۲)

"اب دلچسپی کی نوعیت کی تفہیم کے لیے ہمیں ذہن کا بے حد نازک اور لطیف توازنوں کے لیے تشکیل پانے والے نظام کی حیثیت سے تصور کرنا ہوگا۔ ایسا نظام جو ______ ہماری صحت تک مسلسل ارتقا پذیر رہتا ہے۔ پھر وہ خارجی مہیج جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں کسی نہ کسی حد تک اس نظام میں ہلچل کا باعث بنتا ہے۔ اس ہلچل کے بعد یہ نظام جو نیا توازن اختیار کرتا ہے وہ ہماری اس تحریک کی بنا پر ہوگا جس کے زیر اثر ہم نے مہیج کے سامنے رد عمل کا مظاہرہ کیا۔ اور اس نظام میں اساسی توازن ہماری بنیادی دلچسپیوں سے تشکیل پاتا ہے۔" (۳)

دلچسپی کے اس نفسیاتی مفہوم سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ رچرڈز نے اسے بہت وسیع معانی میں استعمال کیا ہے گو قاری شعوری طور سے تو کسی ادب پارے کو "دلچسپ" سمجھتے ہوئے اس کے مطالعہ سے لطف اندوز ہو رہا ہوتا ہے لیکن ادب پارے کی یہ دلچسپی دراصل وہ مہیج ثابت ہوتی ہے جو قاری کے "بے حد نازک اور لطیف توازنوں سے تشکیل پانے والے نظام میں کسی نہ کسی حد تک ہلچل کا باعث بنتی ہے۔ اس لیے پلاٹ ایسا نہ ہو کہ قاری کا ذہن اس سے کسی طرح کے بھی اثرات قبول نہ کر سکے۔ لکھتے وقت ادیب بعض نفسی کیفیات سے گزرتا ہے۔ اگر پلاٹ درست ہو تو قاری بھی کسی نہ کسی حد تک ان نفسی کیفیات سے بہرہ ور ہو سکتا ہے اور وہ نفسی رابطہ جنم لیتا ہے جسے ادیب اور قاری میں "مکالمہ" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس ضمن میں نذیر احمد، عبدالحلیم شرر کے پلاٹوں کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ نذیر احمد کی مدرسانہ ذہنیت، واعظانہ اسلوب اور اندھی مقصد نگاری پلاٹ کو ابھرنے اور پھیلنے کا موقع ہی نہیں دیتی جبکہ شرر نے ناکام کردار نگاری، خام تاریخ نگاری اور ماحول کی غلط اور مبالغہ آمیز تصویر کاری جیسے عیوب چھپانے کے لیے صرف واقعات کی تیز رفتاری سے جنم لینے والی دلچسپی پر انحصار کیا۔ اگر ایک قاری کو بولنے کا موقع نہیں دیتا تو دوسرا سوچنے ہی نہیں دیتا۔

نقطۂ عروج پلاٹ کا سب سے اہم حصہ تصور ہوتا ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو مکالموں کی مانند یہ بھی ڈرامہ سے مستعار معلوم ہوتا ہے۔ ڈرامہ کیونکہ افراد، نظریات، حق و باطل یا کسی طرح کی بھی کش مکش سے جنم

یت ہے اس لیے پلاٹ میں لازماً ایک ایسا سوام بھی آئے گا جہاں دونوں متصادم قوتوں کی آویزش منطقی انجام پر پہنچ کر کسی ایک کی فتح یا شکست پر منتج ہو گی۔ افسانوی ادب میں بھی واقعات (ان کا باہمی تصادم ضروری نہیں) کی انتہائی صورت نقطۂ عروج سے تعبیر ہوتی ہے اور بھی اچھے کہانی کاروں کے ہاں اس کا رچا ہوا شعور ملتا ہے۔ پریم چند سے پہلے نقطۂ عروج صرف واقعات سے ہی ترتیب پاتا تھا۔ یہ انداز قدیم داستانوں کی یادگار قرار دیا جا سکتا ہے جہاں کردار مثالی اور واقعات خارق عادت، چنانچہ شرر کے بعض ناولوں میں نقطۂ عروج واقعات سے پیدا ہوتا ہے۔ نذیر احمد چونکہ واقعات اور کرداروں دونوں ہی پر چھائے رہتے ہیں اس لیے ان کے ناولوں میں شاید ہی کہیں نقطۂ عروج ملے۔ ابن الوقت اور توبۃ النصوح میں نقطۂ عروج پیدا کرنے والی کشمکش موجود ہے لیکن دونوں بے سود ثابت ہوتی ہے کہ ان کے کردار بے جان ہیں ورنہ کلیم اور ابن الوقت دونوں ہی اعلیٰ کردار بننے والی تمام خصوصیات موجود ہیں اور اگر انھیں فطری نشوونما کا موقع دیا جاتا تو ان کے کردار، کرداری محرکات اور ماحول کی باہمی کشمکش سے جو نفسی نقطۂ عروج جنم لیتا وہ شرر کے واقعاتی نقطۂ عروج سے کہیں زیادہ بہتر اور متاثر کن ہوتا لیکن ان کا واعظانہ اسلوب تمام تکنیکی اصولوں پر چھایا رہتا ہے۔ مرزا رسوا کیونکہ کیونکہ اپنے پلاٹوں کی تشکیل میں ماہر تعمیرات ایسے نسبت وتناسب کا التزام روا رکھتے تھے اس لیے ترتیبی شعور کے حامل ان کے پلاٹوں میں نقطۂ عروج کی نفسی اہمیت کو محسوس کرتے ہوئے اس پر زور دیا کہ نقطۂ عروج کو کرداروں کی نفسی کیفیات کے زیر اثر جنم لینا چاہیے۔

نقطۂ عروج کے لحاظ سے جدید ادب کی سب سے اہم خصوصیت ہی یہی ہے کہ قدیم ناولوں میں عمل یعنی کرداروں کی خارجی نشوونما اور واقعات کے تانے بانے کو اہمیت دی جاتی تھی لیکن اب اس کے برعکس نفسی واردات سے جنم لینے والی داخلی کشمکش اور باطنی کیفیات کی عکاسی کو مقصود فن سمجھا جاتا ہے۔ پہلے کردار کیونکہ واقعات کے تابع تھے (قدیم داستانیں، نذیر احمد اور شرر کے ناول) اس لیے ارتقا کے باوجود بھی واقعات کرداروں پر حاوی ہوتے تھے اور کردار واقعات کا ردعمل ہوتے تھے۔ لیکن اب معاملہ برعکس ہے یعنی واقعہ کردار کے ردعمل سے معرض وجود میں آتا ہے۔ اب خارجی وقوعات کے تانے بانے پر اتنا زور نہیں جتنا شخصیت کے نہاں خانوں میں جھانکنے کی کوشش پر ہے۔ نتیجہ میں اب محض واقعات کا ابھار دینا ہی نقطۂ عروج کو جنم نہیں دے سکتا بلکہ خود کرداروں کی داخلی کشمکش نقطۂ عروج کا باعث بنتی ہے۔ یہ "نفسی نقطۂ عروج کو جنم نہیں دے سکتا بلکہ خود کرداروں کی داخلی کشمکش نقطۂ عروج کا باعث بنتی ہے۔ یہ "نفسی نقطۂ عروج" کچھ جدید نفسیات کا مرہون منت نہیں بلکہ ہر اس اچھے کہانی کار کے ہاں "نفسی نقطۂ عروج" مل سکتا ہے جس نے کردار نگاری کی اساس نفسی پیچیدگیوں پر استوار کی ہو۔ دستوفسکی کے ناول نفسی نقطۂ عروج کی بڑی خوب صورت مثالیں ہیں۔ اس کے بھی اچھے ناولوں میں کردار واقعات کے تابع نہیں بلکہ واقعات کرداروں کے نفسی تغیرات سے وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ اردو میں عصمت چغتائی کا ناول "ٹیڑھی لکیر" اس انداز کی بڑی اچھی مثال ہے۔ افسانوں میں پریم چند نے شعوری طور سے اس کا التزام روا رکھا کہ کرداروں کی نفسی کیفیات سے نقطۂ عروج جنم لے چنانچہ ان کے "زیور کا ڈبہ" ایسے عام افسانہ سے لے کر "کفن" جیسے کامیاب افسانہ تک میں نفسی نقطۂ عروج کی کامیاب مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ پریم چند کے بعد منٹو،

عصمت، بیدی اور عدیم کے افسانوں میں نفسی نقطۂ عروج کا کامیاب مظاہرہ ملتا ہے۔ عدیم نے گزشتہ سالوں میں اپنے افسانوں کے انداز میں کافی تبدیلیاں کی ہیں جن سے ان کے افسانوں کی تکنیک میں خاصی تبدیلیاں آرہی ہیں۔ اس ضمن میں "سوج خون" بڑی کامیاب مثال ہے جہاں داخلی کشمکش نفسی نقطۂ عروج کا باعث بنتی ہے۔

ناول وافسانہ کے ساتھ ساتھ جدید ڈرامہ میں بھی نفسی نقطۂ عروج مل جاتا ہے حالانکہ ڈرامہ خارجی عمل سے عبارت ہے حتیٰ کہ داخلی کشمکش بھی خارجی عمل سے ہی ظاہر کی جاتی ہے لیکن اس کے باوجود بھی یوجین اونیل، رتھر طر اور ٹینسی ولیمز جیسے ڈرامہ نگاروں نے جنسی محرومیوں اور نفسی تغیرات سے جنم لینے والے انسانی المیہ کو نفسی نقطۂ عروج سے اور بھی موثر بنایا ہے۔ اُردو میں میرزا ادیب نے بعض ڈراموں اور خصوصیت سے "شیشے کی دیوار" میں اس سے بہت کام لیا ہے۔ "شیشے کی دیوار" میں کیونکہ عام ڈرامائی مفہوم میں "عمل" نہ ہونے کے برابر ہے اس لیے میرزا ادیب نے تاثر کے لیے صرف نفسی کشمکش اور اس سے جنم لینے والے نفسی نقطۂ عروج پر انحصار کیا ہے۔

جدید نفسیات نے ذہنی اعمال کی تشریح و تحلیل میں جس بصیرت کو عام کیا اس سے افسانوی تکنیک میں بھی انقلاب برپا ہوا یہ انقلاب تلازم خیالات اور شعور کی رو سے آیا۔ تلازم خیالات کا اصول گو "قدیم" نفسیات میں بھی تھا لیکن تحلیل نفسی میں خوابوں کی اشاریت کی تشریح کے ضمن میں اسے خصوصی اہمیت دی گئی۔ فرائڈ کے بعد ژونگ نے وسیع تحقیقات سے اسے جداگانہ طریقہ علاج ہی نہ بنایا بلکہ آلات وغیرہ کی امداد سے اسے تجربہ گاہ کا قاعدہ بھی بنا دیا۔ سیدھے سادے الفاظ میں اس نظریہ کا خلاصہ یوں ہوگا کہ دیپ سے دیپ جلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ شعور کی رو کا نظریہ امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے پیش کیا تھا۔ اس نے پہلی بار یہ واضح کیا کہ شعور کسی واضح ٹھوس یا جامد کیفیت کا نام نہیں بلکہ یہ تو ندی کے دھارے کی طرح ہر دم رواں دواں اور متغیر ذہنی حالت ہے۔ ہمارے ذہن میں شعور خط مستقیم کی مانند نہیں بلکہ لہروں کی صورت میں ہوگا۔ اس نے شعور کی رو کے چار خصائص بیان کیے جو مختصراً یوں ہیں:

ا۔ ہر ذہنی حالت کسی ذاتی شعور کا جزو ہوتی ہے۔

ب۔ ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذہنی کیفیات ہر دم متغیر رہتی ہیں۔

ج۔ ذاتی شعور کی ہر حالت میں تسلسل ملتا ہے۔

د۔ ذاتی شعور کی ہر حالت اشیا اور واقعات میں رد و قبول کے باعث بعض میں تو دلچسپی ظاہر کرتی ہے جبکہ بعض کو خاطر میں نہیں لایا جاتا۔ ایک اور موقع پر اس نے شعور کی رو کے عمل کی یوں وضاحت کی۔

> "کسی پرندہ کی طرح اس میں بھی عالم پرواز اور حالت سکون کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ زبان کا آہنگ اس کی مثال ہے۔ ایک خیال ایک ہی فقرے میں ادا کرنے کے ساتھ اس فقرے کو ایک وقفہ سے ختم کیا جاتا ہے۔ ہم شعور کی رو میں حالت سکون کو اثباتی حصہ (SUBSTANTIVE PART) اور عالم پرواز کو عبوری حصہ (TRANSITIVE PART) کہیں گے۔"(۴)

شعور کی رو کا تفصیلی تذکرہ اس بنا پر ضروری تھا کہ اس نے افسانوی ادب کی تکنیک کو بے حد متاثر کیا

جبکہ آزاد تلازمہ سے جدید شاعروں نے زیادہ فائدہ اٹھایا خاص طور سے ان شعراء نے جنھوں نے ایزرا پاؤنڈ کی پیروی میں امیجز کو اساسی اہمیت دی یا جو سرریلزم کی تحریک سے متاثر ہوئے۔

تلازمہ اور شعور کی رو سے پہلے افسانوی تکنیک میں بالعموم اور پلاٹ کی تشکیل میں بالخصوص نظم وضبط میں کردار واقعات کی سیڑھی پر مصنف کی انگلی پکڑے آرام سے چڑھتے جاتے چنانچہ کردار نگاری کا ایک مخصوص انداز مقرر ہو چکا تھا۔ ابتداء میں کردار کا تعارف کرایا جاتا اور کرداری خصائص بیان ہوتے (بلکہ حلیہ تک بتا دیا جاتا)یوں ان کی روشنی میں کردار ابھارا جاتا۔ یوں دیکھا جائے تو واقعات سے کرداری خصوصیات ابھارنے کا کام لیا جاتا بلکہ بعض اوقات تو کرداری خصوصیات کا بیان ایک ایسے خاکہ کی صورت اختیار کر لیتا جس میں واقعات رنگ بھرتے جاتے۔ داستانی کردار نگاری اسی انداز کی حامل تھی۔ علاوہ ازیں واقعات کے بیان میں کیونکہ زمانی تسلسل اور ترتیب کو ملحوظ رکھا جاتا تھا اس لیے کہانی کی اساس پلاٹ پر استوار تھی۔ کہانی میں پلاٹ ریڑھ کی ہڈی تھا۔ اس میں جھول عیب اور بغیر پلاٹ کے کہانی کفر!

تلازمہ اور شعور کی رو نے اگر ایک طرف پلاٹ پر کاری ضرب لگائی تو دوسری طرف کردار نگاری کا روایتی انداز یکسر بدل دیا۔ پلاٹ کی اقسام سمجھانے والے گراف کے سیدھے خطوط الجھی لکیروں کا مجموعہ بن گئے۔ اب واقعات کا زمانی تسلسل ضروری نہ رہا بلکہ بعض صورتوں میں تو رکاوٹ ثابت ہونے لگا۔ زمانی پابندیوں کو ختم کیا گیا۔ کردار کی سوچ کو واقعات پر فوقیت دے کر ذہنی ڈرامہ کو خارجی واقعات کا مظہر قرار دے دیا اور ظاہر ہے کہ ذہن زمان ومکان کی پابندیوں سے آزاد ہے۔

آزاد تلازمہ اور شعور کی رو نے کہانی کار کو یوں بالکل آزاد کر دیا کہ لاشعوری محرکات ان دونوں کا انداز اور رخ متعین کرتے ہیں اگر مختلف افراد کے لیے ایک ہی شے، لفظ یا رنگ کو محرک بنایا جائے تو ان میں سے ہر ایک کے خیالات کی گاڑی کا رخ کسی اور ہی طرف ہوگا۔ شعور پر لاشعور چھاپے مارتا رہتا ہے جس کے نتیجہ میں شعور کی رو میں مدوجزر جیسی حالت پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اس لیے جس کہانی کار نے صرف لاشعوری محرکات کی عکاسی ہی کو مقصودِ فن قرار دیا وہ پلاٹ کی پابندیوں سے آزاد ہو گیا۔ پلاٹ جس نظم وضبط کا متقاضی ہے لاشعور کی ادھم بھری دنیا اس سے مبرا ہے اس لیے انتشار اور ذہن کی سیال کیفیات کی تصویریں پلاٹ کے چوکھٹے میں فٹ نہ ہو سکیں اس سے کردار نگاری کا انداز بھی دگرگوں ہو گیا۔ اب سانچے میں ڈھلے ڈھلائے کرداروں کے شعور کی جگہ لاشعوری خاکے نے لے لی۔ یوں کہانی کار کے لیے کردار کا حلیہ بیان کرنا یا کرداری خصوصیات کا تعین ضروری نہیں رہا۔ اب وہ علامات وامیجز وغیرہ کی امداد سے لاشعوری عوامل کی کارفرمائیوں پر روشنی ڈال کر کردار کا حلیہ بیان کرتا یا کرداری خصوصیات کا تعین کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

آزاد تلازمہ کے مطابق اور شعور کی رو کے تحت لکھے جانے والے افسانے یا ناول ہمارے ہاں ابھی تک تجرباتی دور میں ہیں بلکہ کبھی مقبول اور سلجھے ہوئے فن کاروں نے متنوع تکنیکی تجربات کے باوجود بھی ان کی طرف خصوصی توجہ نہیں دی۔ بغیر پلاٹ کے افسانے عام ہو چکے ہیں لیکن ایسے افسانوں میں پلاٹ کی کمی دیگر تکنیکی لوازم سے پوری کر دی جاتی ہے۔ بعض لکھنے والوں نے اس انداز کو اگر اپنایا تو مقصد تجربہ کی سنسنی خیزی تھا اور اسکی

ژولیدگی پیدا کی کہ کسی کے پلے بھی کچھ نہ پڑے۔ ایسی تخلیقات کو خود کلامی سمجھ کر خود کہانی کار کے نفسی تجزیہ کے لیے تو استعمال کیا جا سکتا ہے لیکن اگر قاری تک کسی بات کا ابلاغ نہیں ہو پاتا تو پھر ایسے نفسیاتی تجربات بے سود ہوتے ہیں۔ نفسیات انسان کے مطالعہ کا نام ہے اور ادب میں بھی نفسیات سے یہی کام لیا جانا چاہیے۔ اگر نفسیات کے زیر اثر لکھی جانے والی تحریر ابلاغ سے عاری محض بے معنی اظہار ہو تو ایسی نفس بینی کس کام کی؟

نفسیاتی لحاظ سے کسی کہانی کی سب سے بڑی کامیابی یہی ہے کہ قاری اس کے ساتھ تطبیق کر کے خود کو ایک کردار سمجھتے ہوئے واقعات کے ساتھ ساتھ چلتا جائے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ مصنف کا مقصد قاری پر واضح ہی نہیں ہوتا بلکہ اس تطبیق کی بنا پر وہ مقصد اس کے ذہن میں جاگزیں بھی ہو جاتا ہے۔ بعض کردار مدتوں ذہن کو ہانٹ کرتے رہتے ہیں، بعض واقعات بھلائے نہیں بھولتے۔ یہ سب تطبیق کی وجہ سے ہے۔ گو بچوں اور عورتوں میں خام احساسات اور شدتِ جذبات کی وجہ سے یہ تطبیق آسانی سے تکمیل کے مراحل طے کر لیتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مرد قارئین اس سے نا آشنا ہوتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ مرد بالعموم عورتوں کی مانند "رومانی" ناول پڑھ کر، رو رو کر تکیے بھگو کر، ناکام آرزوں کا مداوا تلاش نہیں کرتے لیکن متاثر وہ بھی ہوتے ہیں البتہ عورتوں کی مانند مردوں کے صرف غدود ہی متاثر نہیں ہوتے لیکن نفسیاتی ادب کے نام پر لکھی جانے والی بیشتر بے سر پیر کی تجریدی کہانیوں سے تطبیق کی سرے سے کوئی گنجائش ہی نہیں رہتی اس لیے یہ تاثر انگیزی کے بہت بڑے اور اہم وسیلہ سے محروم رہتے ہیں۔

افسانوی تکنیک کا یہ نفسیاتی مطالعہ کردار نگاری کے تفصیلی تجزیہ کے بغیر تشنہ رہے گا۔ کیونکہ ایک کامیاب کردار کہانی کے واقعات ہی کو آگے نہیں بڑھاتا بلکہ وہ مصنف اور قاری کے درمیان ایک رابطہ بھی بنتا ہے۔ ایسا رابطہ جس سے یا تو تطبیق کی حالت جنم لیتی ہے اور یا پھر وہ ذہنی کیفیت جسے مضمون کی ابتداء میں "مکالمہ" سے تعبیر کیا گیا۔ کردار نگاری پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے جس کا لب لباب یہ ہے کہ کردار فطری ہو اور کردار نگاری فطرت (یا زیادہ سے زیادہ نفسیات) کے اصولوں کے مطابق ہو اور اسے ہی صحیح کردار نگاری کا معیار تسلیم کرتے ہوئے ان کی نشوونما میں ای۔ ایم فاسٹر کی مدور کردار (ROUND) اور سیدھے کردار (FLAT) دو قسموں پر انحصار کیا جاتا رہا ہے۔

فاسٹر کے بقول:

> "ہم کرداروں کو سیدھے اور مدور دو قسموں میں بانٹ سکتے ہیں۔ سترہویں صدی میں سیدھے کردار "مزاحیہ" کہلاتے تھے۔ اب انھیں بعض اوقات مثالی (TYPE) یا بسا اوقات؟ کرداری خاکہ بھی کہا جاتا ہے۔ اپنی خالص صورت میں ان کی تشکیل ایک صفت یا تصور کے خمیر سے ہوتی ہے لیکن جیسے ہی ان میں ایک سے زیادہ عناصر کی ظہور پذیری ہو تو ان میں اس کجی کے آثار ہو جاتے ہیں جو بالآخر مدور کردار پر منتج ہوتی ہے۔" (۵)

''سیدھے کرداروں کا ایک بہت بڑا فائدہ یہ ہے کہ یہ ہر حالت میں با آسانی پہچانے جا سکتے ہیں۔ یہ عضوی نکھ سے نہیں پہچانے جاتے بلکہ قاری کی چشم جذبات انھیں پہچان لیتی ہے کیونکہ اول الذکر کے لیے تو ان کا وجود محض ایک نام سے عبارت ہوتا ہے۔''(۶)

''دوسرا فائدہ یہ ہے کہ قاری بعد میں بھی انھیں با آسانی یاد رکھتا ہے کیونکہ حالات انھیں تبدیل نہ کر سکے اس لیے قاری انھیں فراموش نہیں کر سکتا۔''(۷)

مدور کردار کی اس نے خصوصی طور سے تعریف بھی نہیں کی اس لیے با آسانی انھیں سیدھے کرداروں کے برعکس سمجھا جا سکتا ہے البتہ وہ انھیں سیدھے کرداروں کے مقابلہ میں بہتر سمجھتا ہے کیونکہ صرف مدور کردار ہی کچھ دیر کے لیے المیہ کردار کی ادائیگی کے قابل ہوتے ہیں اور ہم میں یہ مزاح یا تضحیک کے علاوہ ہر طرح کے احساسات کا موجب بھی بن سکتے ہیں۔(۸)

یہ قسمیں غلط تو نہیں لیکن کیا تمام کردار نگاری صرف ان دو عمومی اقسام میں بانٹی جا سکتی ہے؟ اگر افسانوی کرداروں کو عام زندگی میں ملنے والے افراد کی تصویریں یا علامات تسلیم کیا جائے تو یہ عمومی تقسیم سطحی ثابت ہو گی۔ زندگی میں افراد میں جو کرداری تنوع ملتا کیا اسے سیدھے اور مدور میں سمیٹا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں، علاوہ ازیں فاسٹر نے سیدھے کرداروں کی جو خصوصیات گنوائی ہیں یہ وہی ہیں جو کسی نہ کسی حد تک تمثیل (ALLEGORY) کے جامع الصفات اور اسم با مسمی کرداروں میں مل جاتی ہیں لیکن تمثیل کے کرداوں کو افسانوی ادب میں کبھی بھی اعلیٰ حیثیت حاصل نہیں رہی۔

بعض اوقات کامیاب کردار نگاری کو ''فطری'' سے موسوم کیا جاتا ہے یہ غلط تو نہیں لیکن اس میں جو منطقی مغالطہ پایا جاتا ہے اس کی طرف عموماً توجہ نہیں کی جاتی۔ ہم جب فطری کہتے ہیں تو کیا اس سے ہماری مراد علم نباتات والی خودروی اور نمو ہوتی ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں اگر یہ نہیں تو پھر دوسرا جواب یقیناً یہی ہو سکتا کہ وہ انسانی نفسیات کے مطابق ہو۔ اب اگر کردار نگاری فطری ہو تو کردار نگاری نفسیاتی ہو سے بدل دیا جائے تو بات کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے۔ یوں ایک لفظ کی تبدیلی سے کردار نگاری کے سلسلہ میں بہت سی روایتی تنقید بے مقصد ثابت ہو جاتی ہے۔ اس موقع پر فطری اور نفسیاتی کردار نگاری میں امتیاز کر لینا چاہیے۔ فطری کردار نگاری داستانوں کی مثال کردار نگاری یا اخلاقی اور واعظانہ کہانیوں کے ''شاعرانہ انصاف'' کے برعکس بھی جا سکتی ہے۔

انسانی کردار انسان ہوتے ہوئے بھی مثالی اور تمثیلی حیثیت کی بنا پر انسان نہ رہے تھے پھر ان کا مقابلہ کیونکہ مافوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا تھا اس لیے ان میں بعض ایسی غیر انسانی صفات بھی ودیعت کر دی جاتیں کہ وہ ان کے مدمقابل ہی نہ ثابت ہو سکیں بلکہ کامران بھی رہیں۔ کردار نگاری کا یہ انداز فطری نہ تھا۔ کردار انسانی حلیہ کے باوجود بھی انسانی فطرت کے اصولوں کے خلاف عمل پیرا نظر آتے تھے (بلکہ ان کا حلیہ تک بھی مبالغے کی بنا پر عام انسانی حلیے سے کہیں زیادہ دل فریب یا قبیح معلوم ہوتا) لیکن ناول اور افسانہ داستان نگار کے زرخیز تخیل کی پیداوار نہ تھا۔ اس لیے اس میں جب حقیقی زندگی کی تصویر کشی مقصود قرار دی گئی تو پھر کرداروں سے ان کی فوق

البشریت چھین کر انھیں محض بشر رہنے دیا۔ یوں فطری کردار نگاری نے جنم لیا۔ یعنی کردار انسان ہو اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں سمیت جانا پہچانا انسان، گویا کردار نگاری کے حلیے انسانی فطرت کے ان بنیادی اصولوں کی مد نظر رکھنا ضروری تھا۔ جن کی خلاف ورزی سے کردار فطری نہیں بلکہ مافوق الفطرت بن جاتا ہے۔ کردار نگاری کے ارتقا میں اسے یقیناً ایک انقلابی قدم قرار دیا جا سکتا ہے۔ مگر یہ قدم آخری نہیں رہ کیونکہ فطری کردار نگاری کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ فطری کردار نگاری انسانی زندگی کے بارے میں ان مشاہدات و تجربات کے اعادے کا نام ہے جو عقل عامہ کی کسوٹی پر بھی پرکھے جا سکتے ہوں۔ فطری کردار نگاری کی اساس اس اعداز نظر پر استوار ہے کہ افراد میں عموعی لحاظ سے جو خصوصیات ملتی ہیں ان کی خلاف ورزی نہ کی جائے لیکن یہ حقیقت ہے کہ بعض نفسی کیفیات افراد کی عموعی خصوصیات کی خلاف ورزی ہی کا نام ہیں۔ اسے اس مثال سے سمجھیے۔ رجب علی بیگ سرور کے ''فسانہ عجائب'' کا جان عالم غیر فطری کردار ہے۔ اور مرزا رسوا کی امراؤ جان ادا فطری جبکہ پریم چند کے ''کفن'' کا ہیرو نفسیاتی کردار کیونکہ ہر آدمی بیوی کا کفن بیچ کر نشے میں دھت نہیں ہو سکتا۔ نفسیاتی کردار ہے اور فطری بھی ہوگا کیونکہ اس کی بوالعجیاں یا غیر معمولی پن استثنائی ہونے کے باوجود بھی انسانی فطرت کے دائرے سے باہر نہیں۔ لیکن ہر فطری کردار کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ اس لیے کامیاب کردار کا معیار اس کا محض فطری ہونا نہیں بلکہ نفسیاتی ہونا قرار پاتا ہے۔ یہی نہیں نفسیاتی کردار میں فطری کردار کی خصوصیات بھی ملتی ہیں۔ اگر اس لطیف فرق کو ملحوظ رکھا جاتا تو عابد علی عابد صاحب ''اصول انتقاد ادبیات'' میں منٹو کے افسانے ''ہتک'' میں طوائف کی کردار نگاری پر کبھی بھی اعتراض نہ کرتے کیونکہ سوگندھی کردار فطری کے ساتھ ساتھ نفسیاتی بھی ہے۔ اگر محض فطری ہوتا تو وہ گاہک کے طرز عمل سے کبھی بھی ہتک نہ محسوس کرتی۔

میں نے یہ نہیں کہا کہ بھی کہانی کار کردار نگاری میں انسانی نفسیات کو پس پشت ڈال دیتے ہیں یا یہ کہ صرف نفسیاتی مطالعے سے ہی اچھی کردار نگاری ممکن ہے۔ یقیناً ایسا نہیں اور نہ ہی یونانی المیہ نگاروں سے لے کر دوستوفسکی تک بھی ماہرین نفسیات تھے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ خود نفسیات والوں نے ان سے بہت کچھ سیکھا۔ دراصل لکھنے والے کی بصیرت مشاہدہ اور ژرف نگاہی اسے انسانی نفسیات کا نباض بنا دیتی ہے۔ اس لیے وہ کرداروں کی صورت میں انسانی نفسیات کے دلچسپ مرقعے پیش کرتے ہوئے قارئین کے سامنے ایسے کردار لاتا ہے جنھیں وہ اپنا دوست دشمن اور ہمدرد سمجھتے ہوئے ویسا ہی ردعمل ظاہر کرتے ہیں۔

انسانی زندگی کا مطالعہ کرنے سے انسان میں کوئی نہ کوئی عجب انوکھی خصوصیات نظر آتی ہے علاوہ ازیں بعض نفسی پیچیدگیاں اور الجھی کیفیات اسے کچھ کا کچھ بنا دیتی ہیں۔ کہانی کار کے لیے ایسے پیچیدہ کرداروں کی کامیاب تخلیق بہت مشکل کام ہے۔ ایسے کردار اس کے تخلیقی شعور اور فنی پختگی کے لیے سب سے بڑے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں اور ہمارے کہانی کاروں نے اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے زندہ نفسی مرقعے تخلیق کیے۔ منٹو کے افسانے اس کی خوبصورت اور کامیاب مثالیں ہیں۔ ابنارمل کرداروں کی تحلیل میرے خیال میں سب سے مشکل کام ہے کیونکہ عام عقیدے کے برعکس محض لاشعوری محرکات کی عکاسی بھی ناکافی رہتی ہے بلکہ اس مقصد کے لیے کہانی کار کو نفسی عوامل کے ساتھ ساتھ سماجی سیاسی اور اقتصادی محرکات کا احاطہ کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ ان سب

پر مستزاد یہ کہ خود کہانی کار میں بھی ایک خاص طرح کی ذہنی کشادگی اور وسعت نگاہی ہونی چاہیے۔ اس کی آنکھیں ہی نہ کھلی ہوں بلکہ ذہن کے در یچے بھی ______ نہ تو وہ زندگی کو فارمولوں سے ماپتا ہو اور نہ ہی رنگین شیشوں کی عینک سے دیکھتا ہو بلکہ زندگی، جیسی کہ وہ ہے اسے اسی روپ میں دیکھتے ہوئے اس کی پیچیدگیوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتا ہو۔ یوں کہانی کار میں وہ ذہنی لچک پیدا ہو جائے گی جس کی بنا پر وہ موتی کی تلاش میں انسانی فطرت کے کوڑے میں بھی ہاتھ ڈالنے سے گریز نہ کرے گا۔ اسی لیے نذیر احمد جیسے بزرگ طبعاً زندہ کردار تخلیق کرنے کے اہل نہیں ہوئے۔

اس توضیح کی روشنی میں ای۔ ایم۔ فاسٹر کے سیدھے اور مدور کرداروں کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہوگا کہ اسے کرداروں کی نشوونما اور عمل سے تو یقیناً دلچسپی ہے لیکن وہ ان کی نشوونما میں کارفرما نفسی محرکات سے کوئی غرض نہیں رکھتا۔ حالانکہ عام زندگی میں نفسی محرکات ہی کرداری عمل کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس لیے بنیادی اہمیت نشوونما یا کرداری عمل کی نہیں بلکہ ان کی اساس بننے والے نفسی محرکات اور لاشعوری عوامل کی ہوتی ہے۔ عام زندگی میں بھی سیدھے اور مدور ہر طرح کے افراد ملتے ہیں مگر یہ سب اپنے اسی کردار سے پہچانے جاتے ہیں جو نفسی عناصر سے صورت پذیر ہو کر ان کی طبیعت کا ایک انداز اور سانچہ مقرر کر کے ان کے نفسی مزاج کی تشکیل کرتے ہوئے وہ حالت پیدا کر دیتا ہے جس کے لیے ژونگ نے PERSONA کی اصطلاح وضع کی تھی۔

یوں بھی تمام کرداروں کو دو خانوں میں فٹ کر دینا کردار نگاری جیسے اہم مسئلے کو سطحی سمجھتے ہوئے اسے عمومی بنا دینا ہے۔ ایسی تقسیم سے افسانے کے کرداروں کے ساتھ تو کبھی انصاف ہو ہی نہیں سکتا کیونکہ ناول کے برعکس افسانے میں مکمل کردار یا مکمل انسان تو ملتا ہی نہیں بلکہ صرف اس کی ایک کیفیت، ایک انداز اور ایک رد عمل کی تصویر پیش کر دی جاتی ہے۔ بعض اوقات تو یہ تصویر بھی مکمل خطوط اور جزئیات سے آراستہ نہیں ہوتی بلکہ افسانہ نگار چند اشارات پر ہی اکتفا کرتے ہوئے باقی سب کچھ قاری کی فہم و ذہانت پر چھوڑ دیتا ہے۔ اگر ہم منٹو، بیدی، ندیم، کرشن چندر وغیرہ کے تمام کرداروں کو محض سیدھے اور مدور میں تقسیم کریں تو نتیجہ ظاہر ہے۔ اگر اس مسئلے کو عمومیت دیتے ہوئے دو قسمیں ضرور کرنی ہیں تو پھر ژونگ کی پیروی میں کرداروں کو باطن بین (INTEROVERT) اور ظاہر بین (EXTRAVERT) میں کیوں نہ تقسیم کیا جائے یہ تقسیم نفسیاتی اصولوں پر استوار ہے۔ ژونگ نے شخصیت کے ان دو اساسی میلانات کے باہمی ملاپ سے جنم لینے والی ذیلی اقسام بھی گنوائی ہیں یا پھر ولیم جیمز کی پیروی بھی کی جا سکتی ہے جس نے گو ادبی تنقید نہ کی لیکن ذہنی لحاظ سے ادیبوں کی دو اقسام ضرور کیں، اس کے خیال میں بلحاظ ذہن کچھ لکھنے والے کومل (TENDER) تو کچھ سخت (TOUGHMINDED) ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم بعض کرداروں کو ایک گروہ میں اور بعض کو دوسرے میں رکھنے کے علاوہ ان دو خصوصیات کے امتزاج سے بننے والی ذیلی اقسام سے بھی مدد لے سکتے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اول تو تمام کرداروں کو کبوتروں کی مانند دو کابکوں میں بانٹ دینا درست نہیں اور اگر ایسا کرنا ہی ٹھہرا تو پھر نفسیات کی امداد سے بہتر اقسام بھی تلاش کی جا سکتی ہیں اور نہیں تو انھیں نفسیاتی اور غیر نفسیاتی کرداروں میں تو تقسیم کیا ہی جا سکتا ہے۔

حوالہ جات

1.PERCY LUBBOCK ' THE CRAFT OF FICTION' p.62

2.A.RICHARDS "SCIENCE AND POETRY"p.13

3.IBID p.15

۴۔ بچوں اور عورتوں کے بارے میں تفصیلی بحث کے لئے ملاحظہ ہو: "ادب اور لاشعور"

5.E.M.FOSTER." A ISPECTS OF THE NOVEL.P.73

۶۔ ایضاً ص ۳۷

۷۔ ایضاً ص ۶۷

۸۔ ایضاً ص ۷۷

☆☆☆

افسانہ میں چوتھا کھونٹ

انتظار حسین

افسانے کی اس ساری بحث میں مجھے تو بس ایک بات پوچھنی ہے کہ یہ افسانہ ہوتا کیا ہے؟ اس سوال میں میری جہالت کا اعتراف مضمر ہے۔ اور یہ مضمر اعتراف کافی نہیں ہے تو لیجئے صاف لفظوں میں سن لیجئے کہ میں افسانے کے معاملہ میں اتنا ہی بے خبر ہوں جتنا عہد قدیم کا وہ آدمی جو الاؤ پر بیٹھ کر کہانی سناتا تھا۔ خیر اس غریب کہانی سنانے والے کی تو ایک مجبوری تھی کہ اس وقت تک پروفیسر سید وقار عظیم کی کتاب فن افسانہ نگاری شائع نہیں ہوئی تھی۔ مگر میری جہالت کا کیا جواز ہے۔ نہ صرف وقار صاحب کی کتاب چھپ چکی ہے بلکہ اس وقت سے اب تک سینکڑوں ہزاروں تنقیدی مضمون شائع ہو چکے ہیں جن میں مختصر افسانے کی جامع و مانع تعریف ہو چکی ہے کہ مختصر افسانہ وہ ہے جس میں ایک ابتدا ہو اور ایک اختتام ہو۔ اس میں ایک پلاٹ ہونا چاہیے اور ایک سسپنس اور ایک کلائمکس اور ایک وحدت تاثر اور وقار صاحب نے تو اپنی کتاب میں ماشہ ماشہ رتی رتی کے حساب سے بتا دیا ہے کہ مختصر افسانے میں کیا کیا ہونا چاہیے اور کیا کیا نہیں ہونا چاہیے۔ مثلاً یہ کہ اس میں وحدت تاثر تو ضروری ہونا چاہیے کہ "افسانہ شروع کرنے کے بعد اسے ختم کرنے تک اور ختم کر چکنے کے بعد پڑھنے والے کے ذہن پر ایک ہی اثر قائم رہے اور اس سے وہ وہی نتیجہ نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کے لئے مخصوص کر لئے ہیں، پس" افسانے کی تمہید، تمہید کے بعد کے درمیانی حصے، منتہا، خاتمہ ہر چیز اس طرح ایک دوسرے سے وابستہ ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن کو فرار کی راہ ملنی دشوار ہے، یہ ہے مختصر افسانے کا جوہر اصلی جس سے فکشن کی دوسری اصناف محروم ہیں۔ وقار صاحب نے ہمیں بتایا ہے کہ "ناول جسے پڑھنے والا کبھی ایک ہی نشست میں بیٹھ کر ختم نہیں کر سکتا اسی لحاظ سے مختصر افسانے سے بالکل مختلف ہے جو چیز ایک ہی نشست میں بیٹھ کر نہ پڑھی جائے اس سے وحدت تاثر کی توقع ہی فضول ہے"

یہاں سے ہمیں یہ بھی معلوم ہو گیا کہ مختصر افسانے کے سوا ایک شے ناول ہوتی ہے ناول کے موجد اُردو میں ڈپٹی نذیر احمد ہیں۔ مختصر افسانے کی تاریخ منشی پریم چند سے شروع ہوتی ہے۔ ان کے بعد کرشن چندر اور منٹو کا زمانہ آتا ہے جو اُردو مختصر افسانے کا عہد زریں ہے اس کے بعد دور زوال جو ہنوز جاری ہے تو اس وقت ہم آپ اُردو افسانے کے دور زوال میں زندہ ہیں۔

تو صاحب جواب جاننے کے لئے کیا بات رہ گئی۔ دودھ کا دودھ پانی کا پانی تو ہو گیا۔ مگر میری دقت یہ ہے کہ مجھے پرانی کہانیاں پکڑتی ہیں۔ جہاں دودھ کا دودھ پانی کا پانی نہیں ہوا ہے اور پوچھتی ہیں کہ تم ہمیں کس کھاتے میں ڈالتے ہو۔ میں جواب دینے کو دے دیتا ہوں کہ ہمارے افسانے کی تاریخ اصل میں نئے افسانے کی

تاریخ ہے منشی پریم چند سے پہلے کے کسی آدمی کو ہم جانتے ہیں تو موپساں صاحب ہیں یا گورکی صاحب باقی تمہارا کیس ڈاکٹر گیان چند کے سپرد ہے۔ تحقیق ہی تمہیں سمجھیں گے۔

یہ مت سمجھئے کہ میں پرانی کہانیوں کی وکالت کرنے چلا ہوں۔ ہرگز نہیں وقار صاحب نے بتادیا ہے اور میں نے جان لیا ہے کہ ان کہانیوں میں "فن اور اس کی نزاکتوں کو بہت کم دخل ہے، قصے یا افسانے میں فن کی پابندیاں اور بلند آہنگیاں اس وات سے زیادہ پیدا ہوئیں جب سے ناول کی ابتدا ہوئی اور ڈاکٹر گیان چند نے تیمبرز انسائیکلوپیڈیا کے اندر سے کیسی پتے کی بات نکالی کہ "قصے وہیں زیادہ ترقی کرتے ہیں جہاں لوگ سب سے زیادہ کاہل ہوتے ہیں، پھر ہمیں بتایا کہ" داستانوں میں واقعی افیون کی ترنگ پوشیدہ تھی۔ سیاسی اقتدار کے نکل جانے سے سوسائٹی مفلوج ہوگئی تھی۔ ذہنی اضمحلال اور سلب عمل نے تخیل کو زیادہ زرخیز اور گریز کو زیادہ پسندیدہ بنادیا تھا، خیر مطلق ما مضی۔ ڈاکٹر صاحب نے بجا کہا کہ "انیسویں صدی کے آخر میں قوم کی رگوں میں سیاسی بیداری کا لہو گرمانے لگا۔ شہروں میں زندگی مصروف ہوگئی۔ فرصت کسے کہ ضخیم داستانیں پڑھ سکے۔ شاید انیسویں صدی میں تو لوگوں کے پاس وقت تھا بھی لیکن بیسویں صدی میں قطعاً نہیں۔ اب کسے، مارغ ہے کہ امیر حمزہ یا بوستان خیال پڑھ سکے۔" مگر صاحب عجب ہوا کہ اسی بیسویں صدی کے بیچ میں سیاسی بیداری کے ہنگام خود ڈاکٹر گیان چند کے پاس اتنا فالتو وقت آگیا کہ انھوں نے ساری اچھی بڑی داستانیں کہانیاں پڑھ کر ان پر تحقیق کر ڈالی۔

خیر تو یہ سب کچھ جاننے بوجھنے کے بعد میں پرانی کہانیوں کی وکالت کیسے کرسکتا ہوں میں تو شروع سے یہ سعی کررہا ہوں کہ کسی طور نیا افسانہ نگار بن جاؤں کہ میرا انجام بخیر ہو اور جب اٹھایا جاؤں تو کرشن اور منٹو کے پیرو کاروں کے ساتھ اٹھایا جاؤں۔ مگر جنہیں خراب ہونا ہوتا ہے وہ ہر صورت خراب ہوتے ہیں۔ نیا افسانہ نگار بننے کی دھن میں میری مڈبھیڑ اس شخص سے ہوگئی جسے نئے فکشن کا بابا آدم سمجھا جاتا ہے اور میں حیران رہ گیا کہ اپنی اُردو میں تو دودھ کا دودھ پانی کا پانی ہو چکا ہے مگر یہاں تو سارا معاملہ اُلٹ پلٹ ہے۔ جوائس کی کہانیوں میں وقار صاحب کی بتائی ہوئی باتوں کو ذرا جو دخل رکھا گیا ہو اور یولیس، تو ناول کی اس تعریف سے بالکل ہی لگا نہیں کھاتا۔ جو اُردو کے شریف نقادوں نے ہمیں بتائی تھی۔ جب میری سمجھ میں کچھ نہ آیا کہ ڈبلنرز کی یہ کہانیاں کیسی ہیں یہ ناول کس قماش کا ہے۔ تو میں نے جوائس کو بیچ میں چھوڑا اور کتھا سرت ساگر کے دفتر لے کر بیٹھ گیا۔ سوچا کہ سر پھوڑنا ہی ٹھہرا ہے تو جوائس صاحب ہی کا سنگ آستاں کیوں ہو۔ اپنے یہاں بھی پتھر موجود ہیں مگر کتھا سرت ساگر تو علم دریا نکلا۔ تھاہ ہی نہیں ملتی۔ کہانی کو کہاں سے پکڑیں اور کہاں ختم کریں۔ ایک سمندر ہے کہ امنڈ رہا ہے:

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

ابتدا اگر ہوتی بھی ہے تو کہیں آسمانوں میں ہوتی ہے ویسے یہ بھی ایک سکنڈل ہے کہ یہ کہانی باہر نکلی کیسے، شوجی نے خلوت میں پاربتی جی کو زانو پہ بٹھا کر سنائی تھی۔ ہونٹوں نکلی کوٹھوں چڑھی اور ہوتی ہواتی آخر کو کنا ڈیا تک پہنچی، اسے لکھ کر خود اس نے کونسا پھل پایا جو میں اس کی مثال لاکر پھل پالوں گا۔ عجب بیچ در بیچ کہانیاں ہیں۔

ایک کہانی ختم ہونے لگتی ہے کہ اس سے دوسری کہانی کا کلّہ پھوٹ نکلتا ہے۔۔ دوسری کہانی ختم ہونے نہیں پاتی کہ اندر سے تیسری کہانی نکل پڑتی ہے۔ کوئی کہانی ابھی بیچ میں ہوتی ہے کہ انڈے بچے دینے لگی ہے یہ تو بلیس سے بڑھ کر گورکھ دھندا ہے۔ آج کی فنی اصطلاحوں میں اس سلسلہ کو کیا کہا جائے، مختصر افسانوں اور طویل مختصر افسانوں کا مجموعہ یا یہ کوئی یم تحیم ڈھیلے ڈھالے قسم کا ناول ہے خیر جو بھی ہے ایسا ہے کیوں شاید جس تہذیب نے اس سلسلہ کو جنم دیا ہے اس میں حقیقت کا تصور ہی اسی طرح پیچ در پیچ ہو۔ تو پھر یہ سوچا جائے کہ وہ تصور حقیقت کیا ہے۔ میرے لئے تو اس پر گفتگو مشکل ہے۔ حقیقت افسانہ بن کر تو اپنی سمجھ میں تھوڑی بہت آجاتی ہے۔ حقیقت کے فلسفوں پر گفتگو اپنے بس سے باہر ہے میں نے سوچا کہ اچھا بقدر ہمت کہانیاں پڑھ لیتے ہیں۔ ان کے پیچھے تصور حقیقت کونسا ہے۔ یہ بعد میں ڈاکٹر وزیر آغا سے پوچھ لیں گے۔ مگر پھر مجھے الف لیلہ کا خیال آ گیا۔ وہاں بھی تو کہانی ختم نہیں ہوتی۔ ایک کہانی سے دوسری کہانی، دوسری سے تیسری کہانی۔ کہانی نکلتی چلی جاتی ہے اور تہہ در تہہ پھیلتی ہے وہاں کہانی کا یہ تانا بانا کس تصور حقیقت کی ترجمانی کر رہا ہے۔

جب ہم ڈاکٹر گیان چند والے سیاسی بیداری کے زمانے میں داخل ہوتے ہیں تو کہانی اپنے سارے پیچ نکال کر سیدھی ہو جاتی ہے تو جب کہانی کے بل نکل گئے اور وہ سیدھی ہو گئی تو نیا افسانہ کہلائی۔ اس افسانے کے پیچھے بھی کوئی نہ کوئی تصور حقیقت تو ہو گا۔ اس عہد کے نقادوں نے اس تصور حقیقت کی تشریح کی ہے مجھے اپنے طور پر تردد کرنے کی ضرورت نہیں، اس عہد کے نقادوں نے ہمیں بتایا کہ سماجی اور معاشی حقیقت ہی پوری حقیقت ہے، جو نظر آتا ہے وہی کچھ ہے جو نظر نہیں آتا۔ وہ محض وہم ہے تیسری دہائی کا نیا افسانہ اس تصور حقیقت کے پیٹ سے پیدا ہوا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری اس کا اسلوب ہے۔ یہ افسانہ بے شک اپنے عہد کا افسانہ تھا وہ زمانہ جب "ذہنی اضمحلال اور سلبیِ عمل نے تخیل کو زیادہ زرخیز بنا دیا تھا، گزر چکا تھا، یہ تخیلی اضمحلال اور سیاسی بیداری کا زمانہ تھا اس زمانے میں یہ نیا افسانہ خوب ہٹ ہوا۔ وقار صاحب نے بتایا ہے کہ نئے مختصر افسانے کا فلم کے فن سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ شاید ایسی ہی کوئی بات ہے کہ مجھے اچانک اس زمانے کی ایک ہٹ فلم یاد آ گئی ہے، پکار اس زمانے میں بہت ہٹ ہوئی تھی، بہت اچھی لگی تھی۔ ابھی پچھلے سال کی بات ہے کہ امرتسری وہ نے "پکار" دکھانے کا اعلان کیا، بس آپ کیا پوچھتے ہیں، میرا تو سارا جیا تازہ ہو گیا۔ میں نے اپنے خاندان کے نوجوانوں کو بھی نوٹس دے دیا کہ کیا تم بڑے دادا بڑے کرشنا کے عاشق بنے پھرتے ہو، آج تم پکار دیکھنا تو صاحب پکار دیکھی، اس کے بعد ہوا یہ کہ ان نوجوانوں نے مجھے طنز بھری نظروں سے دیکھا کہ اچھا اس فلم کی آپ تعریف کر رہے تھے اور قہر تو یہ ہے کہ انہیں پری چہرہ نسیم بھی پری چہرہ نظر نہیں آئی۔ میں خود بجھ گیا تھا۔ میرے پاس ان کی طنز کا کوئی جواب نہیں تھا۔

اس زمانے کی ہٹ فلمیں اور ہٹ افسانے دونوں ہی بے کشش ہو چکے ہیں۔ آخر کیوں؟ چلیے فلم تو اپلائڈ آرٹ بھی جاتی ہے۔ مگر تیسری دہائی کا ادب تو ادنیٰ آرٹ نہیں تھا وہ عہد تو ادب عالیہ کو جنم دے رہا تھا۔ پھر ایسا کیوں کہ اس عہد کے ہٹ افسانے اب افسانے کے قاری کو اشتر سے نہیں ہلاتے۔ اس سوال کا جواب مجھے لارنس سے ملا کہ اگر ایک دفعہ کسی کتاب کا پورا پتہ چل جائے یہ پتہ چل جائے کہ اس میں کتنی گہرائی ہے اور ایک دفعہ اس کے معنی طے ہو جائیں تو پھر وہ کتاب مر جاتی ہے۔ میں نے دل میں کہا کہ لارنس ٹھیک کہتا ہے افسانہ اور عورت

دونوں میں کشش اسی صورت رہتی ہے کہ کچھ دکھائے کچھ چھپائے۔ مگر پکارڈ کے زمانے کا افسانہ تو لکھا ہی گیا تھا اس تصور کے تحت کہ پردے کے پیچھے کچھ نہیں ہے۔

جتنا کچھ نظر آتا ہے وہی حقیقت ہے تو اس افسانے میں ایک نظر میں سب کچھ نظر آجاتا ہے۔ معنی یہاں بالکل اسی طرح طے ہیں جس طرح وقار صاحب نے تجویز کیے تھے کہ پڑھنے والا" وہی نتیجہ نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کے لئے مخصوص کر لیے ہیں" اور جیسا وقار صاحب نے کہا یہاں افسانہ دیا ہی باندھ کر لکھا گیا ہے۔ ذہن یہاں ایک طے شدہ معنی کی قید میں ہوتا ہے اس لے لئے اس سے کوئی راہ فرار نہیں ہوتی۔ کیا آپ 'چال کچھوی' کے معنی اس طرح طے کر سکتے ہیں۔

اب مجھے ایک کہانی یاد آرہی ہے ایک بادشاہ تھا۔ اس کے پانچ بیٹے تھے ہر بیٹے کو اس نے گھڑ سواری، تیر اندازی، شمشیر زنی جیسے فنون کی تعلیم دلوائی۔ جب جو بیٹا بالغ ہوا اور کمالات میں دستگاہ حاصل کی اسے گھوڑا اور تیر کمان دے کر کہا کہ اب تم بڑے ہوئے، جاؤ اور شکار کھیلو مگر دیکھو تین کھونٹ جانا چوتھے کھونٹ مت جانا۔ چاروں بیٹوں نے باپ کے حکم کو مانا۔ تین کھونٹ گئے شکار کھیلا اور خیر و عافیت کے ساتھ محل میں واپس آگئے۔ پانچواں سر پھرا نکلا۔ اس نے حکم عدولی کی تین کھونٹ ہو کر چوتھے کھونٹ نکل گیا۔ بس پھر رستہ بھولا، آفتوں میں پھنسا اور کہیں کا کہیں نکل گیا۔

اُردو کے نئے افسانے کی کہانی بھی مجھے کچھ اسی قسم کی نظر آتی ہے اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں اُردو افسانہ تین کھونٹ پھرتا رہا ہے اور ترقی پسند تحریک کی ہدایت ہی یہ تھی۔ کسی نے اگر بے راہ روی اختیار کی بھی مثلاً اگر کسی نے جدید نفسیات کے بتائے ہوئے رستے پر چل کر یہ جھانکنے کی کوشش کی کہ اندر کیا ہو رہا ہے تو مارکسی نقادوں نے فوراً ٹوک دیا کہ بری بات سوا ایک ڈیڑھ استثنا سے قطع نظر افسانہ نگاروں کا چال چلن بالعموم درست رہا۔ مگر پانچویں دہائی میں نئے آنے والوں میں کچھ بے چینی کے آثار پیدا ہوئے۔ دہائی کے ختم ہوتے ہوتے انہوں نے سرکشی اختیار کی اور اس کے بعد تو اللہ دے اور بندہ لے۔ بزرگوں نے افسانہ لکھنے کے جو جو نسخے بتائے تھے، انہوں نے ان سب کو طاق میں رکھا اور دوسری ہی طرح کا افسانہ لکھنے کی کوششیں ہونے لگیں۔ اس افسانے کو آپ علامتی کہیں، تجریدی کہیں۔ میں یوں کہوں گا کہ ہمارا افسانہ چوتھے کھونٹ میں داخل ہو گیا ہے۔

اصل میں منطقی ذہن رکھنے والوں نے افسانے کی مختلف اصناف کی جو جو تعریفیں وضع کی تھیں۔ جو جو سانچے مقرر کیے تھے، جو جو ضابطے نافذ کیے تھے وہ سب بیسویں صدی کے فکشن نگاروں کے ہاتھوں ٹوٹ پھوٹ گئے۔ تین کھونٹ انیسویں صدی تک تھے۔ بیسویں صدی میں فکشن چوتھے کھونٹ میں داخل ہوتا ہے۔ اُردو افسانہ بیسویں صدی کے بیچ انیسویں صدی کو اپنے سینے سے لگائے رہا اور اپنے آپ کو نیا سمجھتا رہا۔ صدی کا نصف سے زیادہ اس نے اسی میں گنوا دیا۔ مگر اب وہ بھی بیسویں صدی میں سانس لینا چاہتا ہے اس کے یہاں بھی اس خواہش نے کروٹ لی ہے کہ چوتھے کھونٹ میں داخل ہو کر دیکھا تو جائے کہ ہوتا کیا ہے، کچھ تو سوچ سمجھ کر داخل ہوئے مگر بہت سے بس دیکھا دیکھی داخل ہو گئے ان پر تو رحم ہی کھایا جا سکتا ہے کہ بے چارے خواہ مخواہ مارے گئے۔ کبھی کبھی مجھے یوں لگتا ہے کہ یہ آج کے سب ہی نئے افسانہ نگار قربانی کے بکرے ہیں۔ وہ اصل میں اپنی قربانی دے کر آگے

نئے افسانے کے لئے زمین ہموار کر رہے ہیں۔ اگر ایسا بھی ہے تو کیا بری بات ہے، آزادی کے لئے جانیں دی جا سکتی ہیں تو افسانے کے لئے جانیں کیوں نہیں دی جاسکتیں۔ یہ بھی آزادی ہی کی جنگ ہے آج کا افسانہ علامتی اور تجریدی بن کر روایتی افسانے کی جبریت کے خلاف لڑ رہا ہے۔ یہ لڑائی پچھلے اسلوب نگارش کے خلاف ہے، افسانے کے اس تصور کے خلاف ہے اور اس تصور حقیقت کے خلاف ہے، جس نے اس افسانے کو اور اس اسلوب نگارش کو جنم دیا تھا۔ ہاں اگر نئے افسانہ نگار اس تصور حقیقت کو تو قبول کئے رہیں اور اس کے پیٹ سے پیدا ہونے والے افسانے اور اسلوب نگارش کے خلاف لڑتے رہیں تو مجھے ڈر ہے کہ ان کی ساری پیکار ضائع ہی نہ چلی جائے۔

خیر تو اب اُردو افسانہ چوتھے کھونٹ میں ہے اور خرابی سے دوچار ہے اس کے لکھنے کے جو ضابطے تھے، ادب آداب طے ہوئے تھے وہ ملیامیٹ ہو چکے ہیں۔ نہ پلاٹ نہ سسپنس، نہ کلائمکس، مگر عجب بات ہے کہ ویسے تو یہ افسانہ نگار حد بندیوں کے قائل نہیں۔ مگر ماضی اور حاضر کی حد بندی پر بہت مصر ہیں اور نئے پرانے میں بہت تفریق کرتے ہیں۔ یہ حد بندی کیوں ہے اور یہ نیا پرانا کیوں ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ مہاتما بدھ کی جاتک کتھا کیوں نئی کہانی نہیں ہے اور آج کی علامتی کہانی کیوں نئی کہانی ہے، بیتال پچیسی، کیوں پرانی کہانی ہے اور ٹامس مان کی ٹرانسپوزڈ ہیڈز کیوں نئی کہانی ہے۔ پھر وہی لارنس والی بات کہ جس تحریر کی گہرائی کی ایک مرتبہ پیمائش ہو گئی اور معنی طے ہو گئے تو وہ مر جاتی ہے۔ چلئے مردہ نہ کہئے پرانی کہہ لیجئے۔ مگر بیتال پچیسی، کی سر دھڑ کے تبادلہ والی کہانی تو مان کے ٹرانسپوزڈ ہیڈز کے بعد بھی بھید بھری نظر آتی ہے، جیسے ابھی اس کی بہت پیمائش ہونی ہے تو میں اسے پرانی کہانی کیسے جانوں۔ یہی تو ان کہانیوں کا کمال ہے کہ بہت پرانی ہیں، مگر پرانی نہیں ہو پاتیں اور یہ تیسری چوتھی دہائی کے افسانے وہ کل لکھے گئے۔ آج پرانے نظر آتے ہیں۔

سر دھڑ کے تبادلہ کی کہانی، بیتال پچیسی، کا حصہ ہے۔ بیتال پچیسی کتھا سرت ساگر کا حصہ ہے۔ کہانی کے اندر کہانی، پھر اس کے اندر کہانی۔ یہ کہانیاں کیا ہیں، ندیاں ہیں۔ کہاں کہاں سے بہتی آئی ہیں اور ساگر میں ملتی چلی جاتی ہیں۔ کہانیوں کا اتھاہ ساگر۔ ابدیت کا سمندر۔ سو کہانی ختم کیسے ہو۔ مگر کافکا نے اپنا ناول 'کاسل' بیسویں صدی میں لکھا اور اسے ختم نہیں کر پایا۔ نقاد افسوس کرتے ہیں کہ ناول ادھورا رہ گیا اس ناول کا واقعی کیا کوئی اختتام ہو سکتا تھا ۔ اگر کافکا اس ناول کو خدانخواستہ چالیس قدم دور پورا کر ڈالتا اور واقعی اس کا کوئی اختتام ہوتا تو پھر یہ کافکا کا کاسل، تو نہ ہوتا، کوئی اور ناول ہوتا۔ شاید کوئی دوسرے درجہ کا ناول۔

'کاسل' کا حوالہ میں نے دینے کو تو دے دیا مگر اب سوچ رہا ہوں کہ ناول کی تعریف پر یہ پورا بھی اترتا ہے اور اب پھر بیراز بن اُلجھ رہا ہے۔ آخر ناول ہوتا کیا ہے۔ اس سے مجھے ناصر کاظمی یاد آ گیا۔ اس نے ایک دفعہ عسکری صاحب سے بڑی معصومیت سے پوچھا تھا کہ عسکری صاحب، یہ تغزل کیا ہوتا ہے اور ظالم نے یہ بات ایسے وقت میں پوچھی تھی جب جگر صاحب بھی زندہ تھے اور معاذ اللہ اور ارے توبہ والی غزل عروج پر تھی اور شرفا ناصر سے ناراض تھے کہ اس شخص نے غزل میں گھاس کا لفظ باندھا ہے، ناصر سے پہلے 'بال جبریل' کی غزلوں نے ان شرفا کو پریشان کیا تھا کہ وہ غزلیں بھی تغزل سے منحرف نظر آئی تھیں۔ ویسے یہ کیا بات ہے کہ شاعری میں جب بھی کوئی نیا

آدمی پیدا ہوتا ہے تو وہ پہلے شاعری کے مسلمہ اصولوں، ضابطوں اور ادب آداب کو تہس نہس کرتا ہے۔ اساتذہ و نقاد اور مدرسین بہت ہاہا کار کرتے ہیں۔ مگر وہ اپنا کام کر جاتا ہے۔ افسانے میں بھی یہی ہوا ہے۔ اب یوں دیکھئے کہ فورسٹر صاحب نے کتنی جاں فشانی سے ناول کے کچھ خصائص متعین کئے تھے، کچھ شرطیں مقرر کی تھیں۔ مگر کافکا نے ناول لکھتے وقت پہلے ہی سب کو بالائے طاق رکھ دیا تھا اور لارنس کی سنو اس بھلے آدمی نے انجیل کو بھی ناول قرار دے دیا اور مکالمات افلاطون کے بارے میں کہا کہ یہ تو فلسفیانہ رنگ کے مختصر ناول ہیں۔

لارنس سے شہ پا کر اگر میں کتھا سرت ساگر اور الف لیلہ کو ناول کہہ دوں تو؟ لیکن جانے دیجیے ناول کہہ دینے سے ان میں کون سا سرخاب کا پر لگ جائے گا اور اگر ان کی کہانیوں کو مختصر افسانے ثابت کر دیا جائے تو ان کی عزت میں کونسا اضافہ ہو جائے گا۔ ناول کی تعریف کے مطابق ناول لکھنا کوئی ایسے کمال کی بات ہے۔ اور مختصر افسانوں کا کیا ہے۔ وہ تو بے چارے انور عظیم بھی لکھ لیتے ہیں۔

اصل میں ادب میں حدود و قیود اس وقت قائم ہوتی ہیں۔ جب پرواز میں کوتاہی آ جاتی ہے اور تخلیقی جذبے کا بہاؤ رکنے لگتا ہے۔ جب مشرق اپنی جون میں تھا تو اس کے تصور میں کائنات لامحدود تھی اور حقیقت بے پایاں۔ معلوم ایک جزیرہ تھا۔ اس کے ارد گرد نامعلوم کا سمندر امنڈتا تھا۔ جب ہی تو اس کی کہانیوں میں خواہ وہ ہندو تہذیب کے پیٹ سے پیدا ہوئی ہوں یا اسلامی تہذیب کی آغوش میں پلی بڑھی ہوں۔ ہر معلوم کے گرد نامعلوم کا ہالہ منڈلاتا ہے۔ ماورا کی حدیں ماورائے اعظم میں گڈمڈ نظر آتی ہیں۔ جنگل میں تین کھونٹ کے بعد چوتھا کھونٹ حویلیوں میں چھ دروں کے بعد ساتواں در بند و بشر ہے۔ مگر اپنے قالب میں مقید رہنا شرط نہیں۔ کچھ پتہ نہیں کہ کون روح کب اپنا قالب چھوڑ کر کسی دوسرے قالب میں چلی جائے۔ اس نوع کا تجربہ کہیں فنی حدود و قیود کا متحمل ہو سکتا تھا۔ ان کہانیوں میں کہانی تکنیک نہیں، بہاؤ ہے۔

جب حقیقت کا تصور محدود ہو گیا اور کائنات معلوم کی حدوں میں سمٹ سکڑ گئی تو پھر کہانی میں بھی نہ وہ دنیا رہی نہ وہ آدمی رہا۔ نامعلوم غائب نہ چوتھا کھونٹ نہ ساتواں در۔ اور آدمی اپنی جون میں مقید چھ دروں والے مکان میں بند۔ آنے دال کی فکر میں جتا۔ جو کھم ختم، ساتواں در نادارد، چوتھا کھونٹ غائب، نتیجہ معاشرتی حقیقت نگاری، معاشی اور معاشی سطح تک محدود انسانی زندگی کا بیان۔ مگر عجب ہوا کہ جب اس تصور نے ادھر اردو میں افسانے کو رونق بخشی شروع کی تو ادھر مغرب میں اور ہی گل کھل گیا۔ جوائس پیدا ہو گیا۔ کافکا نے کاسل لکھ ڈالا۔ عجب رنگ سے لکھا لگتا ہے کہ ہم چوتھے کھونٹ میں چل رہے ہیں۔ حدیں اگر کہیں ہیں تو غیر معین اور غیر واضح کوئی بات قطعی نظر نہیں آتی۔ ذرا غور کیجئے کہ ہمارا تیسری دہائی کا افسانہ کس قطعیت سے ختم ہوتا ہے۔ ڈبلز (ڈبلنرز) میں آپ نے کبھی کوئی افسانہ اس قطعیت سے ختم ہوتے دیکھا ہے۔

تو بیسویں صدی میں فکشن کو یہ کیا ہوتا جا رہا ہے۔ جیسے مغرب سے مشرق کو واپسی ہو رہی ہو۔ جیسے پھر کہیں ساتواں در نمودار ہو گیا ہو۔ پھر جنگلوں کو چوتھا کھونٹ مل گیا ہو۔ اب بتائیے کہ آپ اپنے تیسری دہائی والے افسانے کے معیارات سے نئے افسانے کو کیسے جانچ پرکھ سکیں گے۔

☆☆☆

افسانے کے دو کھونٹ

قدیر زماں

تمہید

داد دیتا ہوں میں اس قاری کو جس کا تخیل فن کار کے ذہن تک رسائی حاصل کر لیتا ہے اور اس تجرید اور ان علامتوں، رمزوں، اشاروں، کنایوں کو سمجھ پاتا ہے جو تخلیق میں شعوری اور غیر شعوری طور پر در آتے ہیں۔ میں اس قاری کو بھی داد دیتا ہوں جو گنجلک بعض باریکیوں تک رسائی حاصل نہیں کر پاتا لیکن اس پر ابہام کا اتہام نہیں لگاتا۔ بلکہ وہ رجوع کرتا ہے کسی صاحب علم اور صاحب بصیرت سے تا کہ اس مفہوم تک پہنچ سکے جو الفاظ کی تہ میں اور ان کے گرد اگرد ہے۔

انجیل مقدس نے کہا کہ ابتداء میں لفظ تھا، لفظ خدا کے ساتھ تھا، خدا تھا۔ قرآن کریم نے بتایا کہ اللہ نے حضرت آدم کو چند اسماء سکھائے۔ پھر انسان نے قیاس لگایا کہ ایک بڑی آواز نے دنیا کو قائم کیا۔ پھر آوازیں ہی آوازیں تھیں، انھیں آوازوں سے موسیقی پھوٹی، آوازوں کو اشکال میں ڈھالا گیا تو علامتیں اور الفاظ بنے۔ لفظ جو بنا تو اس کے پیچھے ایک واقعہ، ایک کہانی پوشیدہ رہی۔ واقعے نے احساس جگایا، وہ نہ جاگتا تو واقعہ پہچانا نہ جاتا۔ واقعے کی تفہیم کے لیے احساس نے مزید لفظ ایجاد کیے، گویا واقعہ، کہانی، لفظ، احساس، ان چاروں کھونٹوں کے اطراف انسانی زندگی طواف کرتی رہی اور کرتی رہے گی۔

کہانی کا جنم

پھر ایک دن لفظ نے کہانی سے پوچھا: "ماں یہ تو بتاؤ کہ تم سے پہلے اس دنیا میں کیا تھا؟ میں تو تمہارے پیٹ سے پیدا ہوا، لیکن تم نے کس کے بطن سے جنم لیا، ہمارا کوئی شجرہ، اتا پتا ہے کہ نہیں؟" ماں نے جواب دیا: "سنو بیٹا! میری ماں ایک کہانی تھی، اس کی ماں بھی کہانی تھی، ہماری بڑھیاں اور بڑھیاں سب کہانی تھیں۔ میں ٹھیک سے بتا نہیں پاؤں گی کہ یہ سلسلہ کہاں سے شروع ہوا۔ جیسا سوال تم نے کیا ویسا ہی سوال ایک بار میں نے اپنی ماں سے کیا تھا۔ میری ماں نے اپنا دایاں ہاتھ اٹھا کر جھانکنے کے لیے کہا۔ کیا دیکھتی ہوں کہ ایک راستے سے بے شمار اونٹ قطار در قطار گزر رہے ہیں۔ اس نے اپنی انگلی کے اشارے سے ایک اونٹ کو روکا۔ اس کے کوہان کے دونوں طرف بڑے بڑے صندوق جھول رہے تھے۔ ایک صندوق اونٹ کی پیٹھ سے اتار کر اس نے کھولا، صندوق خشخاش کے دانوں سے لبالب بھرا تھا۔ ماں نے کہا: "ایک خشخاش کا دانہ اٹھاؤ۔" دیکھا تو

اس کے اندر ایک چھید ہے، جھانکا تو وہاں ایک دنیا آباد تھی۔ ماں نے کہا، میں نہیں جانتی کہ یہ اونٹ کہاں سے آ رہے ہیں اور کدھر کو جا رہے ہیں، لیکن کہانیاں اتنی ہی ہیں جتنے خشخاش کے دانے ہیں۔ ایک کہانی میں بھی ہوں۔ ایک کہانی تم بھی ہو۔ سب سے پہلے کہانی ہی تھی۔"

کلیم الدین احمد نے کہا تھا کہ تمام کہانیاں درمیان سے شروع ہو کر درمیان ہی میں ختم ہو جاتی ہے۔ اگر اس مفروضے کو مان لیا جائے تو کائنات کا کوئی وجود ایسا نہیں ہے جو درمیان سے شروع ہو کر درمیان ہی میں ختم نہ ہو جاتا ہو۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ کائنات کے بارے میں ہم نہیں جانتے۔ ہر وجود کا آغاز و انجام ہے۔ وہ اپنے میں مکمل ہے۔ اسی طرح ہر کہانی کا آغاز و انجام ہوتا ہے۔ وہ اپنے میں مکمل ہوتی ہے ورنہ وہ ادھوری رہتی ہے اور ادھوری کہانی انجام تک نہیں پہنچتی۔

افسانہ نگار لکھنا شروع کرتا ہے تو وہ آغاز سے واقف ہوتا ہے لیکن بیشتر انجام سے واقف نہیں ہوتا اس لیے کہ کہانی جب جنم لیتی ہے تو وہ شروع ہی سے اپنی پہچان اور اپنی شناخت رکھتی ہے۔ اسے اپنے طور پر پروان چڑھنے کا موقع نہ دیا جائے اور بے جا مداخلت ہو تو پھر وہ اپنی شناخت کھو کر کمزور پڑ جاتی ہے۔ کوئی واقعہ جب وقوع پذیر ہوتا ہے تو اس کے اطراف میں کچھ اندھے، بہرے اور گونگے لوگ بھی ہوتے ہیں۔ حاضرین میں جو جس قدر چوکنا ہوگا، جس کا احساس زیادہ بیدار ہوگا، وہی اس واقعہ کو بہتر سمجھ سکے گا اور اس میں جتنی بہتر صلاحیت ہوگی اس عمدگی سے اسے دوسروں کے سامنے پیش کر سکے گا۔ احساس بیدار نہ ہو تو واقعہ کا ہونا نہ ہونا دونوں برابر ہیں۔

پریم چند اور نیا افسانہ

سترہویں اور اٹھارویں صدی کا دور تو اُردو زبان کے ارتقاء کا دور تھا۔ انیسویں صدی کے اختتام تک زبان پوری طرح بالغ ہو چکی تھی۔ جن کی حس زیادہ بیدار تھی انھوں نے شاعری میں اپنے جوہر دکھائے۔ نثر میں داستانیں، تذکرے، سوانح، انشائیے، ناول لکھے جا سکے۔ ولی، سودا، میر، مصحفی، ذوق، غالب، نظیر اور انیس نے شاعری کے اعلیٰ نمونے چھوڑے۔ افسانے کا آغاز بیسویں صدی سے ہوا۔ اس سے قبل اُردو افسانے کا وجود نہ ہونے کے برابر تھا یا پھر وہ ابھی پیٹ کے بل رینگنے کے دور میں تھا۔ بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں جن افسانہ نگاروں نے نام پیدا کیا ان میں راشد الخیری، سجاد حیدر یلدرم وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ اسی دہائی کے آخر میں منشی پریم چند بھی منظر عام پر آئے۔ بعض تنقید نگاروں اور ادیبوں کا خیال ہے کہ "پریم چند افسانے کی ترقی معکوس کے ذمہ دار ہیں" کیونکہ انھوں نے افسانے کا گلا گھونٹ دیا۔ اعتراض کرنے والے ادیبوں میں انتظار حسین جیسے نامور ادیب بھی شامل ہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے کہا، "پریم چند کا افسانہ عکس حیات تک محدود تھا۔ آج کے افسانے میں تنقید حیات شامل ہو گئی ہے۔" عکس حیات کے بغیر تنقید حیات کہاں سے شروع ہو۔ یہی تو ارتقا کا اصول ہے۔ جڑ، پیڑ اور شاخوں کے بغیر کوئی درخت، پھول اور پھل نہیں دیتا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں اُردو افسانے کی مثال ایک بچے کی تھی جسے ابھی چلنا نہیں آتا تھا۔ پریم چند

نے اس بچے کو انگلی پکڑ کر نہ صرف اکھڑا کیا بلکہ اسے چلنا بھی سکھایا۔ اگر پریم چند نے نیا افسانہ نہیں لکھا ہے تو کسی اور نے کیوں نہیں لکھا؟ پریم چند نے اپنے دور میں جس مقدار اور جس معیار کا فکشن لکھا شاید کوئی اور نہیں لکھ سکتا تھا۔ بیسویں صدی کا کوئی فکشن نگار ایسا نہ ہوگا جس نے پریم چند کو نہ پڑھا ہو۔ اگر نئے افسانے کا انکھوا پھوٹا ہے تو وہ پریم چند کی تحریروں سے پھوٹا ہے۔ بعض ادیبوں نے ان کے فن کو کمزور ٹھہرایا تو شاید اس سبب کہ "ترقی پسندوں نے انھیں اپنی تحریک کا معبود بنا لیا تھا۔"

ترقی پسند تحریک

اس کے بعد ایک چھوٹا سا اختلافی مسئلہ "انگارے" کی اشاعت کے بارے میں ہے۔ ۱۹۳۲ء میں "انگارے" شائع ہوا۔ اس میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر شامل تھے۔ کوئی چوتھائی صدی تک اس کتاب کا چرچا رہا اور آج بھی کسی نہ کسی جگہ اس کا نام لیا جاتا ہے۔ اس کتاب میں شامل افسانے رجحان ساز افسانے قرار دیے گئے۔ بیشتر ادیبوں کا خیال یہی تھی کہ ان سے "ترقی پسند تحریک کو ہوا ملی" اور "تحریک نسواں" نے زور پکڑا۔ لیکن اس میں احمد علی ہی ایسے افسانہ نگار تھے جن کی تخلیقات کا اثر دیرپا ثابت ہوا۔ سجاد ظہیر تحریک کے علم بردار تھے اور ان کی شریک حیات رضیہ سجاد ظہیر ان کی شریک کار تھیں۔ دونوں کی شخصیتوں نے اگلی نسل پر گہرا اثر چھوڑا۔

"انگارے" کے بارے میں انتظار حسین نے کہا ہے کہ اس نے "غلط روایت کی طرح ڈالی۔ بعد میں آنے والوں نے یہ سمجھا کہ افسانے میں سنسنی کی ضرورت ہے۔" ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس ہوئی۔ ۱۹۳۹ء میں حلقۂ ارباب ذوق کا قیام عمل میں آیا تو اس کے بعد دونوں طرف کے ادیب، وہ جو تحریک سے وابستہ نہ تھے اور دوسرے جو تحریک سے وابستہ تھے، متوازی چلنے لگے۔ اس دور میں چونکہ کمیونزم کا ساری دنیا میں بول بالا تھا اس لیے ترقی پسند تحریک کے ادیبوں کا پلڑا بھاری تھا۔ اس تحریک سے وابستہ یا نا وابستہ جن افسانہ نگاروں نے کثرت سے لکھا یا قارئین کو متاثر کیا ان میں خواجہ احمد عباس، اوپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، سدرشن، کرشن چندر، عصمت چغتائی، رام لعل، اقبال متین، اختر اورینوی، مہندر ناتھ، سہیل عظیم آبادی، دیویندر ستیارتھی، بلونت سنگھ، جیلانی بانو، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ ان میں کرشن چندر اور عصمت چغتائی کو جو مقام حاصل ہوا وہ کسی اور کو نہ ملا۔ سعادت حسن منٹو اور راجندر سنگھ بیدی اپنی ہی طرح کے ادیب تھے۔ منٹو ترقی پسند تحریک سے ابتداء میں وابستہ رہے تھے لیکن وہ اس کے ہو کر نہ رہ سکے۔ بیدی اپنے آپ کو ترقی پسند کہتے رہے لیکن قارئین نے انھیں اور ان کے بعد آنے والی فکشن نگار قرۃ العین حیدر کو ہمیشہ الگ خانے میں رکھا۔ غلام عباس نے بھی اسی دور میں لکھا اور کہا کہ "میں صرف اپنے لیے لکھتا ہوں۔"

جدید رجحان

۱۹۶۰ء تا ۱۹۸۵ء ربع صدی اُردو والوں کے لیے مکمل طور پر جدیدیت کا دور تھا۔ میں یہاں مغربی

ممالک کے ادب کے اثرات کا ذکر نہیں کروں گا کہ اس کے اثر کا کسی نے قبول کیا اور کسی نے نہیں کیا، وہ ایک الگ گفتگو ہوگی۔ ادھر حیدرآباد دکن کی محفلوں میں حلقۂ ارباب ذوق کے اراکین کی تخلیقات پر بار بار بحث ہوتی رہی۔ میراجی اور ن۔ م۔ راشد نے تو نئی نظم کی بنیاد ڈالی تھی۔ جن افسانہ نگاروں کا کثرت سے نام آتا رہا وہ منٹو، بیدی اور قرۃ العین حیدر، پھر انتظار حسین اور ان کے بعد سریندر پرکاش، احمد ہمیش، انور سجاد، میں راوغیرہ تھے۔ ویسے منٹو، بیدی اور ان ناموں میں کئی اور نام شامل ہو گئے۔ خالدہ اصغر، اسد محمد خاں، علی امام نقوی، حسین الحق، الیاس احمد گدی، جوگندر پال، بلراج مینرا، کمار پاشی، اقبال مجید، شفق، رشید امجد، سریندر پرکاش، سلام بن رزاق، اکرام باگ، حمید سہروردی، انور خاں، شوکت حیات، مشتاق مومن، زاہدہ حنا، دیویندر اسر، اے حمید، شہزاد منظر، انور سجاد، مسعود اشعر، منشا یاد وغیرہ۔ ۱۹۸۳ تک حیدرآباد میں ان محفلوں کے روح رواں عالم خوندمیری اور مغنی تبسم ہوا کرتے۔ ان دونوں کی سرپرستی میں جدید رجحان کے تحت لکھنے والوں کی ہمت افزائی ہوئی۔ احمد ہمیش ''مکھی'' اور ''چھپکلی بے دیوار'' جیسے افسانے لکھ کر پاکستان چلے گئے، لیکن حیدرآباد کے افسانہ نگار اسی رجحان کے تحت لکھنے لگے۔ ابتدائی دور میں عوض سعید کا نام نمایاں رہا۔ انور رشید نے افسانوں کا صرف ایک مجموعہ شائع کیا اور دوسرا مجموعہ حیدرآباد لٹریری فورم کے حوالے کر کے عین شباب میں رحلت کر گئے۔ میں نے مرحوم سے ایک بار کہا تھا۔ ''تمہارے افسانوں میں تسلسل نہیں ہے۔ ایک افسانے کا کوئی بھی پیراگراف دوسرے افسانہ کا حصہ بن سکتا ہے۔''

انھوں نے فوراً جواب دیا ''جی ہاں۔ یہی میرا ذہنی تسلسل ہے۔''

عوض سعید اور انور رشید کے بعد مظہر الزماں خاں اس افق پر ایسے نمودار ہوئے کہ نامور نقادوں اور مستند ادیبوں کو ان کا نام لیتے ہی بنی۔ اسی دوران بیگ احساس کے افسانوں کے دو مجموعے سامنے آئے۔ ان افسانوں میں علامت، تجرید اور بیانیہ تینوں اسلوب شامل ہیں۔ بعض افسانے جیسے ''ملبہ''، ''مقتل''، ''خس آتش سوار''، جدیدیت کے رجحان کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔

جیسا کہ میں نے کہا، یہ ''جدیدیت'' کا دور تھا، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ جیسے نقادوں نے اس رجحان کی بھرپور حمایت کی اور اسے پروان چڑھایا۔ اسی دور کے افسانوں کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا:

انسانی سائکی کی باریکیوں کا جتنی باریکی کے ساتھ افسانہ خبر لاتا ہے، اتنی گہری خبر شاعری سے ممکن نہیں ۔۔۔۔۔ نیا افسانہ نئی شاعری کے مقابلے میں زیادہ حیران کن ہے۔''

گوپی چند نارنگ نے کہا:

''علامتی افسانے میں افسانہ نگار لفظ کو محض لغوی یا منطقی معنی میں استعمال نہیں کرتا ہے، علامتیں تیز روشنی کی طرح سامنے آتی ہیں اور ایک ساتھ ان گنت معنوں کے امکانات جھلمل جھلمل کرنے لگتے ہیں۔''

بعض ایسے نقاد جنھیں کسی وجہ سے علامت اور تجرید کا فرق نہیں معلوم، انھوں نے علامت کی اصطلاح کی جگہ تجرید استعمال کرتے ہوئے جدید افسانے میں ابلاغ کا المیہ ڈھونڈ نکالا۔ حالانکہ ابلاغ کا المیہ تو زبان اور اسلوب کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ علامت اور تجرید کے ناموزوں استعمال یا قاری کی بصیرت میں کوتاہی کے جب

افسانہ میں ترسیل کا المیہ تلاش کیا جاسکتا ہے۔اس سے قطع نظر اگر ہماری وابستگی ادب سے ہے تو ہم ان اسباب کے بارے میں غور کریں گے کہ کس لیے ۱۹۶۰ء کے قریب تک پہنچتے پہنچتے ہمارے ادیبوں نے حقیقت نگاری سے گریز کیا اور کیوں ہمارے ادب میں علامت اور تجرید کا کثرت سے استعمال ہونے لگا۔

دنیا جانتی ہے کہ پاکستان نے کمیونسٹوں اور ترقی پسندوں کے ساتھ کیا سلوک کیا اور جب فیلڈ مارشل ایوب خان نے ۱۹۵۹ء میں عنانِ حکومت سنبھالی اور نام نہاد بنیادی جمہوریت کا نظام رائج کیا تو ملک میں جو حق پرست ادیب وشاعر تھے، ان کی کیا گت بنی۔احتجاج کے لیے انھوں نے اپنے اظہار کے پیرائے بدلے۔ایڈگر ایلن پو اور کافکا کی تخلیقات بہت سے ادیبوں کے مطالعے میں آچکی تھیں۔خود ہمارا ادب، استعاروں اور تمثیلوں سے مالا مال تھا، تلازموں اور اشاروں، کنایوں کا استعمال تو شاعری میں کثرت سے ہو چکا تھا۔اب نثر کی باری تھی۔انور سجاد، رشید امجد، خشایاد، مسعود اشعر جیسے فن کاروں نے اپنے افسانوں میں علامت اور تجرید کا استعمال کیا اور حکومت کی گرفت سے بچتے رہے۔

ہندوستان کی صورت حال ذرا بدلی ہوئی تھی۔جن لوگوں کے ہاتھوں میں حکومت آئی ان میں جواہر لال جیسی چند شخصیتوں کو چھوڑ کر سب نے ایڈلٹ فرینچائز (Adult Franchise) کے نام پر، کنٹرول اور لائسنسنگ پالیسی کے بہانے، آفیشل سیکرٹس ایکٹ (Official Secrets Act) کا سہارا لے کر ملک و قوم کا خوب استحصال کیا۔یہاں صدیوں پرانا راجا اور پرجا کا نظامِ حکومت ابھی جاری تھا۔اکیسویں صدی میں بھی ایک نامور فلم آرٹسٹ کو گاندھی گھرانے کے بارے میں کہنا پڑا: ”آپ کا تعلق حکمران طبقہ سے ہے اور ہم آپ کی رعایا ہیں ہم آپ کے حکم کے تابع ہیں۔“ جمہوریت کا نعرہ صرف نعرہ ہی رہا۔

کسی بھی ملک کے عوام کو پرآشوب حالات سے نپٹنے کے لیے جنگ، ڈکٹیٹر شپ یا ایمرجنسی کی ضرورت نہیں۔آزادی کے بعد ایک طویل عرصے تک عوام کی توقعات پوری نہ ہوئیں۔جس ماحول میں وہ جی رہے تھے وہ جھوٹ، بے ایمانی، بے روزگاری، عدم مساوات، ناانصافی، پولیس مظالم اور سرخ فیتے کے چلن کا ماحول تھا۔مزدور یا کسان تو دور رہے، پڑھا لکھا آدمی بھی نوکر شاہی کے سامنے بے بس تھا۔حکومت کی لائسنسنگ پالیسی نے اسے اور بھی بے بس کر دیا۔اسی دور میں خاندان کے آپسی رشتوں میں توڑ پھوڑ ہونے لگی۔روزگار کی تلاش میں کثرت سے ہجرِ وطن کا سلسلہ بھی چل پڑا۔تنہائیاں بڑھتی گئیں۔دستور میں سال میں دو تین بار ترمیمات ہوتی رہیں۔کئی ایسے ذیلی قوانین بنے جن سے فرد کی آزادی سلب ہوئی اور بنیادی حقوق دھرے رہ گئے برطانوی تسلط سے تو ہندوستان نکل چکا تھا لیکن ہمارے حکمرانوں نے آزادی کی برکتوں سے عوام کو محروم رکھا۔

پچیس تیس سال سے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو حقیقت پسند اظہار تھا وہ نہ اچھوں کی اور نہ برائیوں کی عکاسی میں جوہر دکھا سکا۔پاکستان اور ہندوستان کی حیثیت دو علیحدہ سیاسی ملکوں کی ضرور رہی لیکن برصغیر کے سماجی حالات ایک جیسے تھے۔۱۹۷۹ء میں پاکستان کے سربراہ کو فوجی حکومت نے پھانسی دی تو اس سے متعلق دونوں ملکوں میں علامتی افسانے لکھے گئے۔سوال یہ ہے کہ اس واقعے کو براہِ راست بیانیہ انداز میں افسانہ کیوں نہیں کر دیا گیا؟ اگر کسی نے بیانیہ لکھا تو وہ پھسپھسا صحافتی بیان ہی بن کر رہ گیا۔۱۹۸۴ء میں ہندوستان میں

ایمرجنسی کا نفاذ شاید پاکستان میں مستقل آمریت کی دیکھا دیکھی رہا ہو۔ جس طرح ایک حکمراں دوسرے حکمراں سے عوام سے جابرانہ تسلط کے خلاف احتجاجی طریقے سیکھتے ہیں۔ جو ادیب زیادہ حساس تھے اور جن میں علامت اور تجرید کے استعمال کی اہلیت تھی ان کے قلم خود بہ خود اس راہ پر چل پڑے۔ کچھ کمزور اور ناتواں قلم کار بھی ان کے پیچھے دوڑے۔ ہر شخص نے اپنا حق ادا کیا۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ کس کا قدم ارادی تھا اور کس کا غیر ارادی۔

بہر حال علامتوں کے کثرت استعمال کے چند اور بھی اسباب تھے، سائنسی ایجادات، ذرائع ابلاغ کی سہولتیں، جنگ عظیم کی تباہ کاریاں، نو آبادی نظام کا خاتمہ، مذہبی اور نظریاتی کٹر پسندیاں، بین الاقوامی تنظیموں کا کئی سطحوں پر قیام، فلسفۂ وجودیت کی مقبولیت، مختلف ممالک کے باشندوں کا ایک دوسرے سے ربط، فنون لطیفہ کا تبادلہ، فیشن پرستی اور مذہب سے بیگانگی یا بیزاری۔ یہ سب اسباب ایسے تھے کہ ادیبوں نے اپنے موثر پیرائے اظہار کے لیے علامت اور تجرید کا سہارا لیا۔ یہ بھی سچ ہے کہ جس طرح ترقی پسند دور کے بعض فن کاروں نے افسانے کی روح کو مجروح کیا اسی طرح بعض جدید لکھنے والوں نے بھی ایسا ہی کیا۔

مابعد جدیدیت

آدمی کی جبلتیں تو فطرت سے ودیعت ہوتی ہیں۔ نہ تو اس پر حقیقتوں کے اظہار کا اثر ہوا اور نہ ہی علامت و تجرید نے ان کا کچھ بگاڑا۔ اس کے مسائل جوں کے توں رہے، بلکہ کٹر مذہب پرستی کے احیاء نے قومی اور بین الاقوامی سطح پر مزید بگاڑ پیدا کیا۔ پس ساختیات کے پس منظر سے ہندوستان و پاکستان کے ادیب واقف تھے ہی، ۱۹۹۵ء میں گوپی چند نارنگ کی تالیف سے یہ منظر نامہ مزید مکمل کر سامنے آیا۔ اس میں رد تشکیل اور گلوبلائزیشن کا عنصر بھی شامل ہو گیا۔ جدیدیت کی عمر پچیس تیس سال سے آگے نہ بڑھ پائی تھی کہ عین شباب میں اسے قتل assassinate کرنے کی کوشش کی گئی۔ جدیدیت جب فروغ پر تھی جب ترقی پسند تحریک کے چند ادیبوں نے جن کا ذکر آ گے آئے گا، علامتوں اور تجرید کا سہارا لینا چاہا اب مابعد جدیدیت کی اصطلاحات ابھی پوری طرح واضح نہیں ہوئی تھیں کہ جدیدیت کے بعض اچھے ادیب بیانیہ خود بیانیہ کی طرف مراجعت کر گئے۔ گوپی چند نارنگ نے کہا: "تنقید قرأت کا استعارہ ہے اور سماجی عمل کا حصہ ہے، اس کی اصل آزمائش اسی میں ہے کہ وہ ہر طرح کے کلیت پسندانہ تصورات کے خلاف ہو اور قومیت کے اعتبار سے غیر مقلدانہ ہو کر فکر و نظر کی راہ کھلی رہے۔"

ادب میں رجحانات تو بدلتے رہتے ہیں اور انھیں بدلنا چاہیے، زبان کے بدلنے میں وقت لگ جاتا ہے، ادب کے رجحانات بھی کیلنڈر کی طرح تو نہیں بدلتے، لیکن پچیس تیس سال کا وقفہ ہے۔ اکیسویں صدی میں اگر ادبی رجحانات تیزی سے بدلنے لگے تو حیرت کی کوئی بات نہیں۔

حیرت تو اس وقت ہوتی ہے جب ہمارے دانشور تبدیلی کے اسباب پر قطعی لیبل لگا دیتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کو زوال آنے لگا تو بعض ادیبوں اور نقادوں نے منادی کر دی: "جدیدیت ترقی پسندی کے خلاف ردعمل تھی، ترقی پسند تحریک کے یہ آخری دن ہیں۔" لیکن وہ مری نہیں، بلکہ ایسا لگتا ہے کہ "ذرا آگے چلیں گے دم لے کر"

پرعمل کرتی رہی اور اب وہ ماڈرنزم سے زیادہ ماڈرنٹی کی اصطلاح میں اپنی کارکردگی میں اضافہ کررہی ہے۔

یہ موقع نہیں کہ میں ان دو اصطلاحوں کی وضاحت کروں اور تفصیل میں جاؤں۔ ابھی تک اُردو میں صرف ایک ''جدیدیت'' کی اصطلاح ہی ماڈرنزم میں ماڈرنٹی دونوں اصطلاحوں کی قائم مقام ہے۔ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کانوں میں پڑتے ہی یہ کہنا کہ جدیدیت کا جنازہ نکل چکا ہے، غلط تصور ہے۔ یہاں میں صرف اس قدر کہنا چاہتا ہوں کہ ژاک دریدا کا ردِتشکیل کا جو نظریہ ہے وہ خود اس کے ذہن میں واضح نہیں تھا۔ پھر بھی اس نے یہ کہا اس کا یہ نظریہ آگے چل کر دنیا کے پچھڑے ہوئے پس ماندہ عوام کی امانت بنے گا۔ بعض دانشوروں نے شبہ ظاہر کیا کہ یہ نظریہ کراماتی تصوری کے سہارے کسی ایک شخص یا ایک قوم کو سونپ سکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک ہو کہ جدیدیت یا مابعد جدیدیت، ادبی رجحانات میں تبدیلیاں آتی رہیں گی۔ ایک ادبی رجحان کے قیام کے لیے کسی دوسرے رجحان کا ردِعمل بننے کی قطعاً ضرورت نہیں ہے۔ ادب کی کسی تحریک یا اس کے رجحان کے آغاز اور اختتام کی تاریخیں مقرر کرنا بھی بے معنی بات ہے۔ اگر ہم یہ مفروضہ قائم کریں کہ ۱۹۳۶ء تا ۱۹۶۰ء کے دور میں اُردو ادب ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر رہا اور ۱۹۶۰ء تا ۱۹۸۵ء کے دور پر جدید رجحان حاوی رہا اور اس کے بعد مابعد جدیدیت کی اصطلاح عام ہونے لگی تو ان ادوار کی چند خصوصیات کے بارے میں بھی ہمیں بات کرنی ہوگی۔ اپنے دور میں ترقی پسند ادب کا مقبولِ عام ہونا اور اس کے بعد جدیدیت کے رجحانات کا اتنی تیزی سے اُٹھان کے باوجود سست پڑ جانا دونوں اسباب مختلف ہیں۔ ان اسباب پر لمبی چوڑی بحث ہو چکی ہے لیکن مجھے ان سے کہیں کہیں اختلاف ہے اور میں اپنی بات آپ تک پہنچانا چاہتا ہوں۔ ۱۹۴۰ء کی دہائی کے اختتام تک ترقی پسند ادب مستحکم ہو چکا تھا۔ مارکسی نظریات، انقلابِ روس، سوویت یونین کا امریکہ کے مقابلے میں ایک بڑی طاقت بن کر اُبھرنا، مغربی ممالک میں کمیونسٹ تحریک کے اثرات کا پھیلنا، ماؤزے تنگ کا لانگ مارچ، سامراجی طاقتوں کے خلاف ویت نام اور کیوبا کی جیت، یہ سب ایسے حقائق تھے جن میں صدیوں سے کچلے ہوئے غریب عوام کو اپنے خوابوں کی تعبیر پوری ہوتی ہوئی نظر آنے لگی۔ خواندگی کی شرح کم ہونے کے باوجود پریم چند، سجاد ظہیر، کرشن چندر، عصمت چغتائی، جوش ملیح آبادی، اسرار الحق مجاز، سردار جعفری اور کیفی اعظمی جیسے ادیبوں اور شاعروں کو پڑھنے والوں کی تعداد بہت تھی۔ ۱۹۵۰ء کے آس پاس نوآبادیاتی نظام معدوم ہو چکا تھا، سائنسی ایجادات کی وجہ جہاں انسان کو کئی راحتیں نصیب ہوئیں وہاں اسے بھیانک تباہی سے بھی گزرنا پڑا۔ ساتھ ہی معاشی حالات عام طور پر بہتر ہوئے، غریب طبقہ ذرا تیزی سے اوسط طبقے میں شامل ہوتا گیا۔ یہ طبقہ مزید امیر بننا چاہتا تھا۔ پڑھنے لکھنے سے زیادہ لوگ معاشی تگ و دو میں لگے رہے، صارفیت کا زور بڑھتا گیا۔ دولت مند چالاک طبقے نے تعلیم یافتہ اور کاریگر طبقے کو مسلسل کام پر لگائے رکھا۔ وہ کام کی ایک رنگی سے اکتانے لگے۔ زندگی سے بیزاری، بیگانگی اور وجود کی بے یقینی کے احساسات کے ساتھ تنہائی کا عنصر بھی شامل ہو گیا۔

بعض افسانہ نگار ایسے بھی ہیں، جنھوں نے ۱۹۶۰ء کے بعد لکھنا شروع کیا لیکن انھوں نے جدیدیت کی تقلید نہیں کی۔ علامتوں کا استعمال، جو کسی بھی ادب کا وصف ہے ان کی تحریروں میں در آیا۔ چند نام ہیں: سید محمد اشرف، بیگ احساس، طارق چھتاری، عبدالصمد، اقبال مجید، معین الدین جینابڑے، انیس رفیع، شوکت احمد، ساجد رشید،

مشرف عالم ذوقی، یوسف عارفی۔

۱۹۸۰ء کے بعد اُبھرنے والے چند افسانہ نگاروں کے بارے میں یہاں مختصراً چند باتیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

طارق چھتاری کے افسانوں کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ نہایت شگفتہ اور دلچسپ ہیں لیکن ان میں عموماً سماجی معنویت کی کمی ہے۔ اس کے برخلاف شوکل احمد کے افسانوں میں سماجی معنویت کی شدت ہے۔ انھیں نے جنسی نفسیات کو بھی بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ عبدالصمد سیاسی لیڈروں، سرمایہ داروں اور نوکرشاہوں کی چیرہ دستیوں کو کھول کھول کر پیش کرتے ہیں۔ اقل فکر نے مذہبی پیشواؤں کی کارستانیوں کو آشکار کیا ہے۔ یوسف عارفی نے نقل مکانی اور فسادات کی تصویر بڑی نزاکت سے کھینچی ہے۔ معین الدین جینابڑے سے امیدیں وابستہ کی جا سکتی ہیں کہ وہ مستقبل میں ایک اہم افسانہ نگار کی حیثیت سے اُبھریں گے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ادھر چند ایسے مجموعے بھی منظرعام پر آئے جنھیں پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ اگر ہم اسی طرح کے افسانے لکھتے اور پڑھتے رہیں تو شاید خود اپنا اسلوب باقی نہ رکھ سکیں گے۔ ایسے بیانیے کس کام کے جنھیں پڑھ کر یہ احساس ہو کہ ان سے بہتر تو اخبارات کے کالموں میں چھپے ہوئے وہ واقعات ہیں جن کا مطالعہ معلومات میں اضافے کا باعث ہو سکتا ہے۔

ادیبوں کی اُلجھنیں

انگریزی کی بڑھتی ہوئی مقبولیت نے مقامی زبانوں پر گہرا اثر چھوڑا۔ وہ سکڑتی گئیں۔ وہ لوگ جو اپنی معیشت سدھارنے میں لگے ہوئے تھے، انھوں نے ادب سے بے اعتنائی برتنی شروع کی، یا انھیں اتنا وقت نہیں ملا کہ وہ ادب کا مطالعہ کرتے۔ جدیدیت کے رجحان کے تحت زبان و بیان کے مروجہ سانچے بدلے تو بعض لوگوں کے نزدیک قارئین کی تعداد بھی گھٹ گئی، بار بار وہ ہرایا جانے لگا کہ ''افسانے سے کہانی غائب ہو گئی، جدیدیوں نے علامتوں اور تجرید کا سہارا لے کر افسانے کو چیستاں بنا دیا ہے۔'' ہم یہ بھول گئے کہ تحریک کسی طرح کی ہو، رجحان کیسا ہی ہو، ادب میں جمود قارئین کے گھٹنے سے نہیں آتا، جمود تو تب آتا ہے جب قوم بے حس ہو جاتی ہے، کرپشن، عدم مساوات، ناانصافی اور طرف داری کے خلاف احتجاج کرنے سے محروم ہو جاتی ہے۔ کئی معاملات میں خود ہم ان ناانصافیوں کے شریک کار رہے، ہمارے تخلیق کار اس رویہ کی وجہ سے اپنے کو تنہا محسوس کرنے لگے۔ وہ بے حس ہو جاتے تو ادب میں بھی جمود آ جاتا، لیکن انھوں نے ایسا ہونے نہیں دیا۔ جن سچے قلم کاروں میں لکھنے کی لگن تھی انھوں نے نقادوں کی پروا نہیں کی اور قاری کی ذہانت پر بھروسا کیا۔ اس میں ان کا نقصان ضرور ہوا لیکن انھوں نے ہمت نہیں ہاری۔

ترقی پسند تحریک کے خلاف ہوا چلی تو بعض مشہور و معروف ادیبوں نے اپنی تحریروں کا اسلوب بدلا۔ میں یہاں دو ایک مثالیں دے سکتا ہوں کہ جیلانی بانو نے ابتدائی دور میں ''موسم کی مریم'' سے شہرت حاصل کی تھی اور ''اور'' بارشِ سنگ'' جیسا فکشن تحریک کے دور میں لکھا تھا۔ حالات بدلے اور جدیدیت نے زور پکڑا تو ان کے

ہاں اظہار کی تبدیلی آئی۔ انھوں نے "دوربین" اور "کھیل کا تماشائی" جیسے جدید طرز کے افسانے لکھے۔ فن کار کا نام جانے بغیر عابد سہیل نے "کھیل کا تماشائی" کا تجزیہ کیا تو انھیں لکھنا پڑا کہ مصنف کو افسانہ نگاری شروع ہوئے زیادہ عرصہ نہیں ہوا یا یہ کہ جان بوجھ کر مختلف افسانہ لکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح اقبال متین نے "گریہ یارا" جیسے افسانوں کو چھوڑ کر "شعلہ پوش" کا رخ کیا۔ انھوں نے ۱۹۹۳ء میں "میں بھی فسانہ تم بھی کہانی" افسانوں کا مجموعہ چھپوایا۔ ابتدائی تین افسانوں "یہ کس کی تصویر ہے"، "کھڑکیاں"، "کنول اور گندم" میں تجریدی اسلوب حاوی ہے۔ "شعلہ پوش" میں مجهول شخص کس طرح مینار کی بلند ہوتی ہوئی سلاخوں سے اپنا جسم لگاتا جارہا تھا پڑھیے تو پورا پیراگراف تجریدی اسلوب میں ہے۔

یہی حال جدیدیت کے تحت لکھنے والوں کا ہوا۔ جب چاروں طرف سے ایک ہی صدا بلند ہوئی کہ افسانے سے کہانی (واقعہ) غائب ہوگئی اور قاری نے افسانہ پڑھنا چھوڑ دیا ہے تو چند کمزوردل کے افسانہ نگاروں نے اپنی پٹری بدلی۔ عصمت چغتائی کا "سانپ کے تلوے" کیا کم تھا کہ آصف فرخی جیسے ادیبوں نے مزید ان کا پیچھا کیا۔ انھوں نے لکھا ہے "آئینے بڑھتے جارہے ہیں اور عکس سمٹتے جارہے ہیں۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ اکیلے پن کے ڈر کی یہ جھرجھری افسانہ ہے۔ "بدلی ہوئی دنیا میں جدید افسانہ" اور یہ کہ "ایک بے عقیدہ شخص کی دعا جدید افسانہ بن جاتی ہے۔" اسی طرح کے بیانات سے انیس اشفاق جیسے افسانہ نگار گھبرا گئے اور انھوں نے کہا کہ میں اور قمر احسن جدیدیت سے بیانیہ کی طرف جارہے ہیں۔ اس کا اثر یہ بھی ہوا کہ انور خاں جیسے مضبوط اور طاقتور افسانہ نگار کو "جل ترنگ" کے افسانوں کا اسلوب اختیار کرنا پڑا۔ اس کا تجزیہ کرتے ہوئے محسن خان نے پہلا ہی جملہ لکھا۔ "جل ترنگ بیانیہ طریق اظہار کا افسانہ ہے۔"

بعض وقت افسانے کے اسلوب کا کسی تحریک یا رجحان کے زیر اثر آنے کا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ماحول کے خارجی دباؤ کی وجہ تخلیق کار کا اسلوب متاثر ہو جاتا ہے۔ وہ خود بھی نہیں جانتا کہ اس میں یہ تبدیلی کیوں اور کیسے آئی ہوگی۔ تخلیق کس تحریک یا رجحان کے تحت لکھی گئی یہ اہم نہیں ہے۔ فی نفسہ تخلیق کی جو اہمیت ہے اس کا احسان فن کار کو ملنا چاہیے۔ ہماری آنکھوں پر تعصب کا چشمہ نہ ہو تو پھر تخلیق کا کسی تحریک یا رجحان سے تعلق ہمارے لیے اہم نہیں رہ جاتا۔ کسی نے کہا کہ جدیدیت کے دور کے صرف دس فیصدی افسانے اچھے ہیں۔ لیکن کسی بھی دور میں اگر دس فی صدی افسانے اچھے نکلیں گے اور نام نہاد مابعد جدید رجحان کا حال تو کوئی افسانہ ہی نظر نہیں آیا، اچھا یا برا۔ اچھے افسانے تو مشکل ہی سے لکھے جاتے ہیں۔ کبھی تو کسی ادیب کا ایک ہی افسانہ بڑا ہوتا ہے جیسے اشفاق احمد کا "گڈریا" یا غیاث احمد گدی کا "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" یا غلام عباس کا "آنندی"۔

جب سماج میں تہذیبی معیار گھٹنے لگتا ہے تو اس کو ادب اور فنون لطیفہ سنبھال لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ زوال کی طرف لے جانے والی طاقتیں خود پسند، خود غرض ہوتی ہیں اور کمزور کا استحصال کرتی ہیں۔ احتجاج سے معمور ادب اور فنون لطیفہ ہی ان طاقتوں سے نبرد آزما ہوتے ہیں یہ فریضہ ترقی پسندوں نے انجام دیا۔ لیکن ان میں کمزوری آنے لگی تو جدید رجحان نے فن کار کے قلم کو جلا بخشی اور اس نے استحصال کے خلاف چوکھی لڑائی لڑی۔

"شب خون" میں مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

سن ستر کی دہائی میں لکھے گئے افسانے کی بڑی پہچان اور قوت ہی یہ ہے کہ اس نے قاری کے تعصبات کو مجروح کیا، نظری سطح پر بھی اور تکنیکی سطح پر بھی۔ ان افسانوں میں نشان سے پیچھے ہٹ کر تمثیل، علامت اور استعارے کے دریارے کے ساتھ ساتھ آزاد تلازمۂ خیال، سرریلسٹ رویہ اور تجریدی حوالے بھی دیکھنے کو ملیں گے اور ٹھوس صورت حال بھی۔ لیکن ہمارے سہل پسند قاری اور قطب دوراں نقاد نے اس مختلف النوع تدبیر کاری کو محض ایک نام دیا "علامتی افسانہ" لیکن یہ محض علامت نگاری کہاں تھی؟ ۔۔۔ ہم نے بیک وقت تین کہانیوں کو ایک کہانی کی صورت رقم کیا۔ ان میں سے ایک تو بڑی انسانی ہجرت کے نتیجہ میں جنم لیتی ہوئی زندگی کے تال میل کی کہانی تھی، دوسری تہذیبی اور روحانی ٹوٹ پھوٹ کی اور تیسری بے چہرہ اور گم شدہ آدمی کی شناخت کی کہانی۔

اب مابعد جدیدیت کہیں یا اسے بیانیہ کا دور کہیں، آج کے فن کار نے موجودہ دور کی استعماریت کے خلاف لکھنا شروع کیا ہے تو اس کے اظہار کے پیرائے یقیناً ہیں۔ ہمارے ادب سے نہ ترقی پسندی پوری طرح سے غائب ہوئی اور نہ جدید رجحان ہی مٹ سکا ہے۔ یہ سلسلہ جاری رہے گا اور معتبر قاری منتظر رہے سے کبھی غائب نہ ہوا۔ یہ وہی قاری ہے جو ارتقائی عمل کا ساتھ دیتا رہا ہے۔ ادب کے اعلیٰ معیارات کا میلان فنی معیارات کے ساتھ ہمیشہ رہا ہے۔ انھیں میں سے تخلیق کار جنم لیتے رہے ہیں۔

مدیروں کی نوازشیں

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بعض مدیر فن کار کی تخلیقات کو سنوار سکتے ہیں، چمکا سکتے ہیں، چھاپنے سے انکار بھی کر سکتے ہیں، مصنف کی اجازت سے تحریر میں اصلاح و ترمیم کر سکتے ہیں۔ یہ باتیں تو اخلاقی معیار پر پوری اترتی ہیں لیکن کسی کا مضمون چھاپ کر پھر خود ہی اس مضمون کے خلاف لکھنا ادبی دیانت داری نہیں ہو سکتی۔ یا تحریر میں من مانی کاٹ چھانٹ یا اپنے ذہنی تحفظات کے سبب بعض مصنفوں سے اجتناب برتنا، یا کسی کی تخلیق چھاپ کر اس سے مالی منفعت حاصل کرنا، کسی طرح مناسب نہیں۔ ممتاز شیریں جیسی مشہور ادیبہ کو شکایت تھی کہ ایک مدیر صاحب ان کے ایک انگریزی مضمون کا مسودہ لے گئے کہ اس کا اردو ترجمہ چھاپیں گے۔ اس کے بعد نہ انھیں ترجمہ ملا نہ مسودہ۔ عبادت بریلوی نے "ساقی" میں اردو کی پچیس سالہ تنقید پر مضمون چھاپا تو ممتاز شیریں کا نام نہیں لیا، حالانکہ ان کا خیال یہ بھی تھا کہ پاکستان میں محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں ہی بڑے نقاد تھے۔ وحید اختر کے ساتھ یہ ہوا کہ ان کا مضمون "سوغات" میں چھاپ کر ایڈیٹر نے اس کے خلاف اداریہ لکھا۔ وحید اختر نے احتجاج کیا کہ ایڈیٹر کو یہ نہ چاہیے کہ اپنے جریدے میں مشمولات کے بارے میں فیصلہ کن انداز میں رائے دے۔ نہ چھاپنا ہو تو نہ چھاپے۔ چند برس قبل ایک مدیر نے کئی ادیبوں سے اپنے سوال نامے کے جوابات حاصل کیے، لیکن جواب انھیں لوگوں کے چھاپے جن سے مدیر کی کچھ غرض وابستہ تھی۔ مدیر کو جب کوئی فن کار پسند آتا ہے یا کچھ اور مقاصد اس کے ہوتے ہیں تو وہ ناقدین یا قارئین کی پروا کیے بغیر اس فن کار کی تمام ہی تخلیقات شائع کر دیتا ہے۔

میں یہاں اپنا ایک تجربہ ایک ادبی واقعے کے طور پر بیان کرنا چاہتا ہوں۔ کوئی دس سال پرانی بات ہے۔ "سوغات" (کتاب ۳) میں سید محمد اشرف کا افسانہ "قربانی کا بکرا" میری نظر سے گزرا۔ سید محمد اشرف کے چھ اچھے افسانوں کا تاثر میرے ذہن پر تھا۔ اس لیے میں نے اس افسانے کو فوراً پڑھنا شروع کیا۔ افسانہ پڑھ کر اس پر وارث علوی کی تنقید اور اس پر کوئی پندرہ صفحات پر مشتمل سید محمد اشرف کی وضاحت پڑھ چکا تو عجیب سا لگا کہ اس قدر کمزور افسانے پر مدیر نے اتنی محنت کیوں کی اور قارئین کا وقت ضائع کیا۔ طرفہ تماشا یہ کہ افسانے کی توصیف میں مدیر نے اداراتی نوٹ بھی لکھا۔

"سوغات" ہی نے نویں کتاب میں "میرا جی، ہمارا جوگی شاعر" کے عنوان سے حمید نسیم نے ایک مضمون لکھا۔ اس شمارے میں یہ پہلا مضمون تھا۔ حمید نسیم کے اس تنقیدی مضمون کا ایک بیان ملاحظہ ہو: میں نے اپنی زندگی کی شمع کو دونوں طرف سے جلا رکھا ہے اور وہ قطرہ قطرہ میری انگلیوں میں سے بہے جا رہی ہیں۔

مضمون پڑھ کر میرے ایک دوست نے کہا: "بقول محمود ایاز، حمید نسیم نقاد ہیں۔ اگر یہ تنقیدی مضمون ہے تو پھر ان تمام تنقیدوں کو رد کرنا ہوگا جو حالی سے فاروقی تک لکھی گئی ہیں۔"

"سوغات" کے آخری دور کے شماروں میں جن افسانہ نگاروں کو خاص طور پر پیش کیا گیا ان میں ضمیر الدین احمد، سید رفیق حسین، نیر مسعود اور آصف فرخی نمایاں ہیں۔ "سوغات" ہی کے صفحات میں نیر مسعود کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں کہ "اس قدر خوبصورت compact اور organised نثر کوئی دوسرا (بیدی اور انتظار حسین کے علاوہ) نہیں لکھ رہا ہے۔" ساتھ ہی فاروقی کا یہ بھی کہنا ہے: "ہمیشہ یہ کرید ہوتی رہی کہ ان میں کیا ہے، یہ کیا ہے، وہ کیا ہے، وہ کیوں ہے لیکن کچھ نہیں ہے۔ بعد میں بھی کچھ نہیں ملتا۔ لیکن یہ کیوں ہو رہا ہے میرے لیے دلچسپ ہے۔" بیگ احساس نے کہا: "نیر مسعود اردو افسانے کی دنیا میں ذرا دیر سے داخل ہوئے، ان کا افسانوی مجموعہ "سیمیا" دس برس قبل شائع ہوا تو ادبی حلقے چونک گئے۔ یہ افسانے منفرد تھے۔ یہ فیشن زدہ تجریدی اور علامتی افسانوں سے مختلف تھے۔ ہمارے نقادوں کی سمجھ میں نہیں آیا کہ ان افسانوں کی تنقید کس طرح کی جائے ......جو تنقیدی مضامین ہیں وہ تکنیک اور انگریزی اصطلاحوں کے سہارے لکھے گئے ہیں۔" ایک اور اہم نقاد فضیل جعفری نے لکھا: "مجھے دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ لوگ نیر مسعود کو اردو کا وزیر آغا بنانے پر تلے ہوئے ہیں۔" نیر مسعود کے بارے میں ایک اور دلچسپ اظہار بیان محمد علوی کا ہے۔ وہ لکھتے ہیں: "نیر مسعود کا افسانہ "تحویل" پڑھ کر سمجھ نہ پایا تو سلام بن رزاق کا سہارا لیا۔ انھوں نے جو سراغ لگائے ہیں وہاں تک نیر مسعود بھی نہ پہنچ پائے ہوں گے۔ ہم جیسے تو سات جنم لے کر بھی اندھیرے ہی میں رہیں گے۔"

خیال رہے کہ جدیدیت کے عروج میں جن افسانہ نگاروں کا نام آتا رہا ان میں نیر مسعود شامل نہیں ہیں۔ اسی طرح سید رفیق حسین کے بارے میں کسی اور کا نہیں بلکہ فضیل جعفری ہی کا بیان پڑھیے: "ان افسانوں میں انسانی گہرائیوں میں اترنے اور ان میں سے حقائق و پیچیدگی کو سمجھنے کی کوشش کا فقدان ہے ...... شاید یہ میری بدقسمتی ہے کہ مجھے رفیق حسین کے جانور بھی زیادہ متاثر نہیں کر سکے۔"

نقادوں کی مہربانیاں

آصف فرخی نے ادھر بہت کچھ لکھا ہے۔ ہندوستان اور پاکستان کے سارے اہم رسالوں میں ان کی تحریریں چھپتی ہیں۔ "سوغات" کتاب (۵) کے بارے میں گیا (بہار) کے منصور عالم نے لکھا ہے: اس کا بڑا عیب آصف فرخی کا سن مین ہے۔ ان کے بے لگام "لکھاڑیاپن" ہے۔ وہ کیا لکھتے ہیں آئینے کو بھی حیرت ہوتی۔۔۔۔ وہ ایک پاؤ دودھ میں اتنا پانی ملا دیتے ہیں کہ بس پانی دودھ میں دھلا ہوا دکھائی دے۔ آپ اس کو متھتے رہیے ملائی ہرگز نہ نکلے گی۔" کوئی اور نہیں قمر احسن جیسے اہم افسانہ نگار نے آصف فرخی کو "آشوب اور نومہ کا افسانہ نگار" قرار دیا ہے۔ "سوغات" میں یہ مضمون چھپا۔ "شاعر" کے ہم عصر اردو ادب نمبر میں اس کا حوالہ دیا گیا۔ "حضرت علی نے ایک بار اپنے خطبہ کے دوران فرمایا کہ آنے والا دور انتہائی آشوب ہوگا کہ اس دور میں وہی پر سکون رہے گا جو نومہ ہو۔ کسی نے اٹھ کر سوال کیا یا امیر المومنین یہ نومہ کیا ہے؟ آپ نے فرمایا نومہ وہ جو کسی کو نہ جانتا ہو اور جس کو کوئی نہ جانتا ہو۔" حضرت علی نے یہ بات ایسے شخص کی توصیف میں کہی جو گمنام رہنا پسند کرے۔ یہاں آشوب کا محاورہ تو سمجھ میں آتا ہے لیکن نومہ کی اصطلاح کا کوئی دوسرا مفہوم سمجھنے سے میں قاصر ہوں۔

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ جب لوگ کسی کو بڑھا چڑھا کر پیش کرتے ہیں تو وہ دوسروں اور خود اپنی حدود کو پار کر جاتے ہیں۔ وارث علوی کی چٹخارہ دینے والی زبان کا میں دلدادہ نہیں ہوں، لیکن کبھی کبھی وہ درون میں جھانکنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ انھوں نے آصف فرخی کی تحریر کے بارے میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ان کی "تحریر معمولی ہے جس میں ریڑھ کی ہڈی نہیں ہوتی۔"

اب آتے ہیں ضمیر الدین احمد کے افسانوں کی طرف۔ اگر میں کہوں کہ مجھے ضمیر الدین احمد کے افسانے پسند نہیں ہیں تو پھر مجھے افسانے لکھنا تو دور رہا افسانے پڑھنے کا بھی حق نہیں پہنچتا۔ شمیم حنفی اور بلراج مین را جنھوں نے ضمیر الدین احمد سے مجھ کو متعارف کروایا؛ [سوغات] کے ایڈیٹر محمود ایاز جنھوں نے دور سوم کی پہلی کتاب میں ضمیر الدین احمد کے ایک ساتھ چھ افسانے چھاپے؛ "شب خون" جیسے نامور جریدے کے ایڈیٹر ہی نہیں، انتظار حسین، نیر مسعود اور عرفان صدیقی جیسے ادیبوں نے بھی ضمیر الدین احمد کے فن کو دل کھول کر سراہا ہے۔ ان سب سے مرعوب ہو کر میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ میں بھی ان افسانوں کو پسند کرتا ہوں بلکہ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ میں ان افسانوں کو اردو کے درجہ اول کے افسانوں کو اردو میں ہرگز نہیں رکھ سکتا جیسا کہ ان میں کے بعض مدیروں اور نقادوں نے کیا ہے۔ جہاں تک ٹیکنیک، زبان اور فنی نزاکتوں کا تعلق ہے ان کے خلاف ایک لفظ بھی کہا نہیں جا سکتا۔ لیکن ایسا کیوں ہوا کہ جب ضمیر الدین احمد کے افسانوں کا مجموعہ "سوکھے ساون" ان کی رحلت کے ایک سال بعد ۱۹۹۱ء میں چھپ کر آیا تو پاکستان میں کوئی خاص چرچا نہ ہوا۔ ممتاز شیریں کے مطابق وقار عظیم کا مضمون [ساقی] "میں چھپا تو انھوں نے ضمیر الدین احمد کا سرسری ذکر کر دیا۔ کم و بیش ہندوستان میں بھی یہی ہوا جب "سوغات" کے مدیر کو ان افسانوں اور مذاکرے کا اہتمام کرنا پڑا۔ شمس الرحمن فاروقی، نیر مسعود اور عرفان صدیقی نے حصہ لیا اور کتاب نمبر ۲ میں اس مذاکرے کو شائع کیا گیا۔ پھر بھی ان افسانوں کو وہ شہرت نہ ملی جو منٹو، بیدی، کرشن چندر،

عصمت چغتائی، انور سجاد، سریندر پرکاش، مظہر الزماں خاں اور چند دوسرے افسانہ نگاروں کو ملی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ضمیر الدین احمد کے افسانوں میں حسن، جنس اور مرد و عورت کے باہمی رشتوں کی ہماہمی اور پیچیدگی کو تو بڑی خوبصورتی اور بڑی نزاکتوں سے بیان کیا گیا ہے لیکن ان میں سماجی اور معاشی مسائل کے بیان کی کمی ہے جو کسی بھی معاشرے کے قیام کی بنیاد ہیں۔

ضمیر الدین احمد کے ایک اور افسانے "گلبیا" کے بارے میں مشفق خواجہ نے اپنے ایک خط میں لکھا کہ "کراچی میں "گلبیا" کی بڑی دھوم مچی ہے۔ چند جملے تو لوگوں نے زبانی یاد رکھے ہیں ۔۔۔۔ بہر حال بڑی خوبصورت اور مزے دار کہانی ہے۔" اس افسانے کو "نقوش" نے نہیں چھاپا؛ "نیا دور" میں چھاپا تو کراچی کے ایک صاحب اے۔ ایچ۔ کان نے ایڈیٹر کو لکھا: "یہ اتنا عریاں ہے کہ کوئی شریف آدمی اس کو نہیں پڑھ سکتا، اس کا ہر مکالمہ عریاں نویسی کے عروج کا چھوتا ہے ۔۔۔۔ میرے لیے ایک قیامت بپا ہو گئی جو اسے گھر میں لانے کا ذمہ دار تھا۔"

ادب میں عریانیت کیا ہوتی ہے اور کیا نہیں ہوتی اس فیصلے کا حق کسی مدیر کو پہنچتا ہے نہ کسی ادیب کو اور نہ کسی نقاد کو، چہ جائیکہ ایک ایسے قاری کے الزام کو قبول کیا جائے جو جنسی تہذیبی لطافتوں سے نابلد ہے۔ لیکن کسی ادیب کی ساری تحریروں میں عورت ہی عورت ہو اور جس کے بیان سے سماجی حس بیدار نہ ہوتی ہو اور نہ ہی وہ انسان کے دکھوں میں شامل ہو کر اس کے زخموں پر پھاہا رکھ سکتا ہو تو ایسی تخلیقات بہر حال ادب عالیہ میں جگہ نہیں پا سکتیں۔ اپنے طور پر چاہے آپ اس کے سر پر ہیروں جواہرات کا تاج ہی کیوں نہ رکھ دیں۔

بعض وقت نقادوں کے تعصبات (Prejudices) بھی ایسے شدید ہوتے ہیں کہ کسی رجحان یا شاعر یا ادیب کے ساتھ بغض للّہی رکھتے ہیں اور وہ تنقیدی معیارات کو بھول کر بیان جاری کر دیتے ہیں۔ میں بطور مثال صرف ایک ہی مثال پیش کرنا چاہتا ہوں۔ وارث علوی نے فکشن کا چاہے وہ مغربی ہو چاہے مشرقی سارا ادب کھنگال لیا ہے۔ ادب میں علامتوں اور تجرید کے استعمال کے خلاف وہ فرماتے ہیں: "میرا معاملہ بیالوجیکل ہے گر جو عورت مجھے پسند نہیں میں اس کے ساتھ سو نہیں سکتا۔" آپ بیالوجیکل ہیں۔ یہ آپ کی جسمانی ترجیحات ہیں کسی کو کیا اعتراض ہو سکتا ہے؟ علامتوں اور تجرید کا استعمال کرنے والا فن کار اگر دنیا کی ساری عورتوں میں حسن تلاش کرتا ہے تو آپ ہوش نہیں ہونا چاہیے۔ نہ ہوئیے۔ آپ کسی فن کار کے وسعت قلب و ذہن کو ملزم نہیں قرار دے سکتے۔ شمس الرحمن فاروقی تخلیقی تجربات کی مکمل آزادی کی بات کرتے ہیں تو آپ اسے گناہ کہتے ہیں۔ آپ فن کارانہ آزادی کو بھی ڈسپلن کے چوکھٹے میں بٹھانا چاہتا ہے۔ ویسے بیالوجی کی باتیں سائنس یا سماجیات کا موضوع ہو سکتی ہیں، لیکن یہ تنقید کی زبان ہرگز نہیں ہے۔

اس مرحلے پر یہ بات بے موقع نہ ہو گی کہ ہمارے اہم نقادوں کے درمیان کسی فن پارے کے بارے میں اتفاق رائے کا نہ ہونا بھی تنقید کو دوسری اصناف کے مقابلے میں غیر معتبر ٹھہراتا ہے۔ یوں بھی تنقید تخلیق کے بعد کا مرحلہ ہے۔ دوسری بات یہ کہ نقادوں کے بیچ بھی وہی اختلاف رائے ہے جو قارئین میں ہے۔ بلراج کومل کی ایک نظم ہے "جواز"۔ اس پر وزیر آغا، اختر الایمان اور محمود ایاز کی رائے ایک سی ہے جب کہ شمس الرحمن فاروقی نے

اس سے شدید اختلاف کیا ہے۔ اول الذکر تینوں کی رائے ہے کہ نظم دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے اور الفاظ کا دروبست اس میں بے ہنگم ہے۔ فاروقی ان کے اعتراضات کو رد کر دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ نظم ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس کی نظم Saling to Byzentium کے رتبے کی نہ ہو کر بھی اس سے مشابہ ہے۔ اسی طرح سلام بن رزاق کے افسانے "انجام کار" کے بارے میں گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ وہ ایک اہم افسانہ ہے جب کہ وارث علوی کی نظر میں وہ ایک کمزور افسانہ ہے۔ بحیثیت قاری میں نہ شمس الرحمٰن فاروقی سے متفق ہوں اور نہ گوپی چند نارنگ سے۔ سید محمد اشرف کے افسانے "قربانی کا بکرا" کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ محمود ایاز نے اسے بہت ہی اہم افسانہ قرار دیا تو دوسرے نقادوں نے اسے کمزور افسانہ پایا۔

میں نے ابتداء میں عرض کیا تھا کہ انسانی زندگی چاروں کھونٹوں کے اطراف طواف کر رہی ہے۔ ان میں کا ایک کھونٹ "احساس" ہے۔ آپ چاہیں تو "واقعہ" اور "کہانی" کو ایک ہی کھونٹ مان لیں۔ میرا بھی جی یہی چاہتا ہے۔ واقعہ اور کہانی میں کوئی فرق نہیں ہے۔ کہانی واقعہ ہی ہے اور واقعہ ایک کہانی۔ اب رہ جاتے ہیں صرف تین کھونٹ۔ واقعہ، لفظ اور احساس۔ واقعہ (یا کہانی) جو داستانوں سے ہو کر پریم چند کے ہاتھوں میں آیا تو نیا افسانہ بنا۔ صرف افسانہ تو راشد الخیری، سجاد حیدر یلدرم، مجنوں گورکھپوری، نیاز فتح پوری اور دیگر لوگ لکھ رہے تھے۔ باقاعدہ فکشن کا آغاز تو پریم چند ہی سے ہوا۔ اسی لیے میں نے ان کے افسانوں کو نیا افسانہ کہا ہے۔ "عشق دنیا و حب وطن" سے لے کر "کفن" تک انھوں نے شاید دو سو سے زائد افسانے لکھے۔ انھیں پڑھ کر لوگوں نے اپنی راہیں نکالیں۔ جنھوں نے راست انھیں نہیں پڑھا ان ادیبوں کو ضرور پڑھا جو پریم چند کو پڑھ چکے تھے۔ اس طرح دیے سے دیا جلتا رہا اور روشنیاں پھیلتی گئیں۔ کبھی یہ روشنیاں مدھم پڑ گئیں اور کبھی تیز۔

لیکن مجھے یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں ہے کہ اگر منٹو نے "پھندنے" نہ لکھا ہوتا جب بھی جدیدیت کا رجحان جس کی داغ بیل حلقۂ ارباب ذوق نے ڈالی تھی، چل پڑا ہوتا۔ ادب کی تخلیق کے لیے کسی منشور کی یا کسی مجوزہ رجحان کے اعلامیہ کی ضرورت نہیں ہے۔ انسانی زندگی ایک ایسا درخت ہے جس کی تہ میں فنون لطیفہ کی جڑیں پیوست ہیں۔ کونپلیں پھوٹتی رہیں گی۔ پتے بنتے رہیں گے۔ پھول، پتوں اور پھلوں کی افزائش ہوتی رہے گی۔ یہ کہنا کہ تحریک، رجحان یا مابعد رجحان ان میں کوئی بھی روایت سے کٹا ہوا ہے۔ ایسا ہی ہے جیسے یہ کہنا کہ کوئی پیڑ کسی جڑ کے بغیر ہی زمین پر اُگ آیا ہے۔

انتظار حسین کے لیے بہت کچھ مباح ہے اور وہ کہہ سکتے ہیں کہ "ایم۔ اسلم کا ذکر آگے سے پیچھے لے جائے گا۔" یا یہ کہ "منٹو کا افسانہ پڑھتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نقارہ بج رہا ہے۔ بیدی کے افسانے میں عام اپیل کم ہے اور منجھے ہوئے ادبی ذوق کی ضرورت زیادہ"۔ "عصمت کے یہاں امام باڑہ کی زبان نہیں بلکہ نئے لکھنؤ اور وہ بھی کافی ہاؤس کی زبان ہے۔"

محمد طفیل کا خیال ہے کہ "انتظار حسین کے افسانوں کی یکسانیت عیب بن گئی ہے۔" "اس طرح کے اظہار کی تنقید میں مکمل گنجائش ہے لیکن جو بلند پایہ تخلیقات ادب عالیہ میں جگہ پا چکی ہیں انھیں ماننا ہی پڑے گا۔
اپنے دور کے افسانہ نگاروں کے بارے میں جن کی تخلیقات میں نے بھی بڑے سکون سے اور کبھی ادھر

اُدھر سے پڑھی ہیں ، میں اپنی رائے حتمی نہیں سمجھتا ۔ بات اعتماد کی کمی یا زیادتی کی نہیں ہے ۔ ادب کا معاملہ مفروضات کا ہے، عقیدے کا نہیں ۔ اس کا کینوس وسیع ہے کہ وہ کسی مذہب سے وابستہ نہیں ہوتا ۔ کہانیاں تو بزرگ خواتین کے پہلو میں لیٹ کر سنی جاتی تھیں ۔ اِدھر کہانی ختم ہوئی اُدھر نیند آ گئی ۔ کبھی کہانی سنتے سنتے بھی نیند آ جاتی تھی ۔ افسانہ لکھے جاتے ہیں بالغوں کو جگائے رکھنے کے لیے ۔ صرف ایک حوالہ رشید امجد کی کہانی کا یہاں دے سکتا ہوں ۔ چار صفحات کی کہانی سے صرف تین سطریں درج ہیں:

''دھند دبے پاؤں زینہ زینہ اس طرح اُتری کہ شہر اس کی لپیٹ میں آ گیا اور کسی کو کانوں کان خبر نہ ہوئی ۔''

''لیکن قفس کے باہر بھی قفس ہی تھا اور اندر کی گھٹن اور تنگئ داماں باہر بھی تھی ۔''

''دروازے کے باہر دھند تھی اور اندر تیز روشنیوں میں چمکتی چیزیں ۔ دھند گہری ہو جائے تو چیزوں کے درمیان ایک خاموش سمجھوتا ہو ہی جاتا ہے ۔''

سماجی معیارات کیسے ہی ہوں استحصالی قوتوں کی موجودگی میں دھند ہر دور میں چھائی رہتی ہے ۔ اسے نظر انداز کرتے ہوئے ہم چمکتی روشنیوں کی طرف دیکھنے لگ جاتے ہیں ۔ انجام کار یہ دھند گہری ہو جاتی ہے اور سب پر چھا جاتی ہے ۔ تب ہمارا گھر سے باہر نکلنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ باہر کے ماحول کا نقشہ ہمارے دور کے شاعروں نے کیا خوب کھینچا ہے ۔ دو شعر ملاحظہ ہوں:

دھوپ ساون کی بہت تیز ہے دل ڈرتا ہے
اس سے کہہ دو کہ ابھی گھر سے نہ باہر نکلے
(احمد مشتاق)

اداس شام اکیلی کھڑی ہے چوکھٹ پر
جو لوگ صبح کے نکلے ہوئے تھے گھر نہیں آئے
(عرفان صدیقی)

ایسے سماں میں اگر کوئی افسانہ نگار اس موضوع کو اپنے کسی افسانے کا مرکزی تھیم قرار دیتا ہے تو اس کے واقعات میں صداقت ہو کہ نہ ہو، ہمارا احساس جاگ پڑتا ہے ۔ تب واقعے کی اہمیت اس کے احساس میں ڈھل جاتی ہے ۔ اب واقعہ کی جگہ احساس نے لے لی ہے اور طرح افسانہ میں صرف دو کھونٹ رہ جاتے ہیں ۔ ''لفظ'' اور ''احساس'' ۔ لفظ ایک علامت ہے اور احساس اس علامت کی شناخت ۔

☆☆☆

علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ

شہزاد منظر

جدید افسانے نے قارئین کے لیے جو مسائل پیدا کیے ہیں، ان میں ابلاغ کا مسئلہ سب سے اہم ہے، جسے جدید اصطلاح میں "کمیونیکیشن گیپ" بھی کہا جاتا ہے۔ جس کے باعث مصنف اور قاری کے درمیان ذہنی رابطہ ٹوٹ چکا ہے۔ اس سے قبل اردو افسانے کی تاریخ میں کبھی ایسا دور نہیں آیا کہ مصنف اور قاری کے درمیان ذہنی رابطہ نہ رہا ہو۔ اردو افسانے کی اسی سالہ تاریخ میں ابتدائی ساٹھ سال مصنف اور قاری کے درمیان گہرا ذہنی رابطہ قائم رہا ہے، لیکن گزشتہ دو دہائی سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف اور قاری کے درمیان کبھی کوئی رشتہ تھا ہی نہیں۔ آخر اس کی وجہ کیا ہے؟

بعض ناقدین کے خیال میں اس کی ایک وجہ جدید افسانے میں علامتی اور تجریدی اسالیب کا استعمال ہے، جسے ہمارے قارئین کا ذہن قبول کرنے کے لیے آمادہ نہیں ہے۔ اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ اس کی ذہنی تربیت کلاسیکی افسانے کے زیر اثر ہوئی ہے۔ وہ صرف کہانی سننے کا عادی ہے۔ کہانی کی معنویت یا اس میں پوشیدہ رمز پر غور کرنے کا عادی نہیں، وزندگی کے حقائق اور اپنے عہد کے مسائل پیش کرنے پر مصر ہے اور روایتی اسلوب سے ہٹ کر علامتی پیرائے میں افسانے لکھنا چاہتا ہے۔ جس کے باعث قارئین کو علامتی اور تجریدی افسانے کی تفہیم و ابلاغ میں مشکلات پیش آرہی ہیں اور روایت پسند قارئین نے جدیدیت اور علامتیت کا ساتھ دینے سے انکار کر دیا ہے۔

مغرب میں یہ مسئلہ اس وقت پیدا ہوا جب راں بو، بودلیئر، ملارمے، جیمز جوئس، ورجینیا وولف اور مرشل پروست جیسے تجربہ پسند، ایوان گارڈ (Avant . Garde) ادیبوں نے عام ڈگر سے ہٹ کر لکھنا شروع کیا۔ اس دور میں ان مصنفوں کے عدم ابلاغ کے بارے میں بڑا شور مچا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر دور میں مشکل پسند ادیب و شاعر پیدا ہوتے رہے ہیں جو مروجہ اسالیب اور مقررہ راہوں سے ہٹ کر لکھتے ہیں جو مروجہ اسالیب اور مقررہ راہوں سے ہٹ کر لکھتے ہیں۔ ابتدا میں ان پر ابہام اور ناقابل فہم ہونے کے الزامات عائد ہوتے ہیں، لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی تحریریں سمجھ میں آنے لگتی ہیں۔ ادب میں ابہام ایک اضافی تصور ہے، جو وقت کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ ایک دور کا ابہام دوسرے دور میں ابہام نہیں رہتا۔ اس لیے کہ اس وقت تک زمانہ ترقی کی کئی منزلیں طے کر چکا ہوتا ہے اور انسان زیادہ باشعور اور سمجھدار ہو جاتا ہے۔ آج کے قاری کی ذہنی سطح وہ نہیں ہے جو سر سید احمد خان کے دور میں تھی۔ ہم جب آج کے قاری کا، ماضی کے قاری سے موازنہ کرتے ہیں تو ہمیں یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ آج کے قاری کی ذہنی سطح، اقبال کے عہد سے بھی زیادہ بلند ہے۔ اس کی وجہ جدید

علوم وفنون کا فروغ ہے۔ اب ہمارے لیے نفسیات، عمرانیات، علم الانسان، حیاتیات اور اقتصادیات جیسے علوم نئے نہیں رہے، جبکہ سر سید اور اقبال کے عہد میں نئے تھے۔ گزشتہ چالیس برسوں میں ہمارے ہاں جدید علوم وفنون کا کافی فروغ ہوا ہے۔ ہم سائنس اور ٹیکنالوجی کے نت نئے شعبوں سے واقف ہوئے ہیں۔ ان علوم کے عام ہونے کے باعث ادب کی تفہیم میں مدد ملی ہے اور افسانوی ادب میں کئی نئے اسلوب اور تکنیک در آئے ہیں۔ مثلاً شعور کی رو کی تکنیک کو ہی لیجیے۔ اس تکنیک سے قاری اس وقت تک لطف اندوز نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ نفسیاتی اصطلاح، [''فری ایسوسی ایشن آف تھاٹ''] یعنی آزاد تلازمہ خیال سے واقف نہ ہو۔ شعور کی رو افسانوی ادب کی بالکل نئی تکنیک ہے، جس سے ڈپٹی نذیر احمد اور پریم چند کے عہد میں لوگ واقف نہیں تھے۔ اُردو میں جب سجاد ظہیر نے سب سے پہلے اس تکنیک میں افسانہ لکھا تو لوگوں نے اسے بے ربط افسانہ قرار دیا، حالاں کہ آج یہ ایک مقبول عام تکنیک ہے۔ اُردو میں اس کی واضح مثال میراجی اور راشد ہیں۔ آج سے چالیس پچاس سال قبل ان کی شاعری کو ابہام کی وجہ سے تنقید کا ہدف بنایا جاتا تھا، لیکن آج کوئی میراجی اور راشد پر ابہام پسندی کا الزام عائد نہیں کرتا۔ اس لیے کہ آج کا قاری چالیس سال قبل کے قاری سے زیادہ باشعور ہے اور مستقبل کا قاری آج کے قاری سے زیادہ باشعور ہوگا۔ یہ ایک تاریخی عمل ہے جو ہمیشہ جاری وساری رہے گا۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ ملک میں جوں جوں تعلیم عام ہوتی جائے گی اور تعلیم کا معیار بلند ہوتا جائے گا، قاری کا مذاق اور مزاج بھی بدلتا جائے گا تو شاید غلط نہیں ہے۔ اس کے باوجود مصنف کا ذہنی سفر قاری کے ذہنی سفر سے تیز تر رہے گا۔ اس لیے کہ مصنف قاری کی بہ نسبت تیزی کے ساتھ تبدیلیاں قبول کرتا ہے اور اس کی ذہنی سطح قاری کی ذہنی سطح سے ہمیشہ بلند رہتی ہے۔ وہ اظہار وبیان میں نیا حسن اور معنی آفرینی کے لیے ہیئت ومواد اور تکنیک واسلوب کے نت نئے تجربے کرتا رہتا ہے جس کے نتیجے میں بعض اوقات قارئین اور مصنفین کے درمیان بعد پیدا ہو جاتا ہے اور ایک مرحلہ ایسا آتا ہے جب قاری، مصنف کو پورے طور پر سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔ ایسے موقعوں پر ہی اظہار وابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔

جدید افسانے کے ابلاغ کے مسئلے سے بحث کرتے ہوئے ہمیں سب سے پہلے یہ طے کر لینا چاہیے کہ ادیب کس کے لیے لکھتا ہے؟ اس سوال کے صحیح جواب میں ہی کمیونیکیشن گیپ کے مسئلے کا حل پوشیدہ ہے۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ ادیب سب سے پہلے اپنی ذات کے لیے لکھتا ہے۔ اس کے ساتھ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ قاری اس کے احساسات اور تجربات میں شریک ہو۔ اس اعتبار سے ادب کا بنیادی مقصد تخلیق کا لطف وانبساط ہوا۔ اس کے بعد کچھ اور، یعنی اصلاح معاشرہ اور تنقید وتعبیر حیات وغیرہ ثانوی باتیں ہوئیں۔ کسی تخلیق کی اشاعت کا مقصد قاری کو اپنے تخلیقی تجربے اور مسرت میں شریک کرنا ہے، لیکن ضروری نہیں کہ قاری مصنف کے ہر تخلیقی تجربے میں شریک ہو۔ مصنف اس بات کی قطعی پروا نہیں کرتا کہ قاری اس کی تخلیق کی مسرت میں شریک ہے یا نہیں۔ مصنف کا پہلا اور بنیادی مقصد تخلیقی عمل کے ذریعے مسرت کا حصول ہے۔ قاری اس کے لیے ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اس حقیقت کو سمجھ لیا جائے تو اظہار وابلاغ کے بہت سے مسائل خود بخود حل ہو جائیں گے۔

مصنف اور قاری کے درمیان ذہنی ہم آہنگی میں بہت سی رکاوٹیں حائل ہیں۔ جب مصنف کا اولین مقصد حصول مسرت ہو تو اس سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ قاری کی ذہنی سطح کو پیش نظر رکھ کر ادب تخلیق کرے۔

تخلیقی عمل نیم شعوری اور نیم لاشعوری ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں جہاں صرف شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے وہاں ادب بہت حد تک پر تصنع ہو جاتا ہے۔ اس میں بے ساختگی نہیں رہتی۔ کوئی سچا ادیب صرف قاری کے لیے نہیں لکھتا۔ سب سے پہلے یہ دیکھنا چاہیے کہ مصنف کے لکھنے کا مقصد کیا ہے؟ اگر وہ صرف قاری کے لیے لکھتا ہے اور اس کا مقصد بنیادی طور پر حصول مسرت نہیں، بلکہ حصول زر یا تبلیغ ہے، تو وہ تخلیق کار کے بجائے صرف صناع یا پمفلٹ باز ہے۔

جدید افسانے کے ابلاغ کے مسئلہ پر غور کرتے وقت یہ سوال بھی کیا جاتا ہے کہ ادیب کو قاری کی ذہنی سطح کے مطابق لکھنا چاہیے یا قاری کو ادیب کی ذہنی سطح تک رسائی حاصل کرنا چاہیے؟ ان دونوں سوالات کا حتمی جواب مشکل ہے۔ جہاں تک ادیب کا، قاری کی ذہنی سطح کے مطابق لکھنے کا سوال ہے، یہ اس لیے ممکن نہیں کہ ادب کا اپنا دھارا اور ادیب کا اپنا تقاضا ہوتا ہے۔ تخلیق کا دھارا ادب کے کسی بندھے ٹکے اصول اور قاعدے پر عمل نہیں کرتا۔ وہ تمام ادبی نظریوں اور اصولوں کے پشتوں کو توڑ کر اپنا راستہ خود بناتا ہے۔ تاریخ ادب ہمیں بتاتی ہے کہ ادب میں قارسولا نہیں چلتا۔ تخلیقی ادب کے اپنے اصول اور ضوابط ہوتے ہیں۔ جو ہر دور میں بدلتے رہتے ہیں۔ اس لیے اس وقت جدید افسانہ نگاروں اور قارئین کے درمیان جو ذہنی تفاوت موجود ہے، وہ اس وقت تک قائم رہے گی، جب تک شرح خواندگی سو فی صد نہیں ہوگی اور عوام کا تہذیبی معیار بلند نہیں ہوگا۔

اس وقت اصل مسئلہ مصنف اور قاری کے مابین ذہنی ہم آہنگی ہے۔ مصنف اور قاری کے درمیان جس قدر ہم آہنگی ہوگی، ابلاغ اسی قدر آسان ہوتا جائے گا۔ یہ صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب مصنف اور قاری کی ذہنی سطح ایک ہو، لیکن جیسا کہ مشاہدے میں آیا ہے، مصنف اپنے عہد سے ہمیشہ آگے کی باتیں سوچتا ہے۔ اس لیے مصنف اور قاری کے درمیان ذہنی ہم آہنگی ہمیشہ قائم رہنا ممکن نہیں۔ ظاہر ہے جب ذہنی ہم آہنگی ہمیشہ قائم رہنا ممکن نہیں ہوگی تو عدم ابلاغ کا ہونا لازمی امر ہے۔ مصنف کا ویو لینتھ (Weve. Length) عام طور پر قاری کے ویو لینتھ سے مختلف ہوتا ہے۔ اس لیے قاری مصنف کو اسی وقت پورے طور پر سمجھ سکے گا جب وہ مصنف کے ویو لینتھ کو وصول کرنے کا اہل ہو۔ قاری کی حیثیت ریسیونگ سیٹ جیسی ہے۔ اگر ریسیونگ سیٹ طاقت ور ہے تو وہ دور دراز علاقوں کے اسٹیشنوں کو پکڑے گا اور اگر کمزور ہے تو اس کی رسائی صرف مقامی اسٹیشنوں تک ہوگی، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر ٹرانسمٹر بہت زوردار ہو تو اس کا دائرہ کار بھی بہت وسیع ہوگا اور وہ دور دراز علاقوں اور ملکوں کو اپنا پیغام پہنچا سکے گا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ٹرانسمیشن اور ریسیونگ سیٹ کے درمیان مطابقت ضروری ہے۔

اس ضمن میں کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کے فرق سے مثال دی جا سکتی ہے۔ کرشن چندر اور بیدی، دونوں بیانیہ افسانے لکھتے تھے لیکن کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی سے زیادہ مقبول کیوں تھے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ بیدی اور کرشن چندر قاری سے مختلف سطحوں پر مخاطب ہوتے تھے۔ عام قاری کرشن چندر کو بہ آسانی اور بیدی کو قدرے مشکل سے قبول کرتا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ بیدی، اپنے ابلاغ کے لیے کرشن چندر کی سطح پر آ کر گفتگو کرے؟ ظاہر ہے یہ ممکن نہیں ہے۔ ہر مصنف اپنی سطح سے خطاب کرتا ہے۔ یہ قاری کا کام ہے کہ وہ اس کی زیادہ سے زیادہ تفہیم، تحسین اور ابلاغ کے لیے مصنف کی ذہنی سطح تک پہنچے۔ اس ضمن میں قرۃ العین حیدر اور عبداللہ

حسین کے ناولوں کی مثال سے بات زیادہ واضح ہو جائے گی۔ عام قاری کے لیے "اداس نسلیں" کی تحسین وتفہیم کوئی مسئلہ نہیں ہے، جبکہ "آگ کا دریا" سے لطف اندوز ہونے کے لیے قاری کو قدرے محنت کرنی ہوگی۔

جہاں تک مصنف اور قاری کے درمیان ابلاغ کا سوال ہے، سو فی صد ابلاغ ممکن نہیں ہے۔ میرا خیال ہے کہ ابلاغ کا مسئلہ ہمیشہ قائم رہے گا۔ یہ دوسری بات ہے کہ کسی دور میں یہ مسئلہ شدت اختیار کرلے اور کسی عہد میں مصنف اور قاری کے درمیان ذہنی بعد کم ہو جائے۔ اس کا انحصار ہر قوم کی مجموعی سماجی، اقتصادی اور ثقافتی ترقی پر ہے۔ فن پارے سے ہر شخص اپنی علمی استعداد، ذہنی سطح اور ذوق کے مطابق لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس لیے یہ ممکن نہیں کہ کوئی شہ پارہ ہر شخص ایک جیسے انداز میں سمجھے اور اس سے لطف اندوز ہو۔ اس لیے کسی فن پارے کے مکمل ابلاغ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، البتہ یہ ممکن ہے کہ بعض شہ پارے کا پچاس فی صد ابلاغ ہو، بعض کا ستر اور بعض کا اسی فی صد۔ جیسا کہ شاعروں میں غالب اور دانتے اور ناول نویسوں میں پروست اور جوئس کی تخلیقات ہیں۔ ان تخلیقات کا بڑا حصہ عام قاری کے فہم و ادراک سے باہر رہا ہے اور یہی ان کی عظمت بھی ہے۔ ان عظیم تصانیف کو سمجھنے کے لیے ادب کے علاوہ بھی بہت ساری باتوں سے واقف ہونا ضروری ہے مثلاً "ڈیوائن کامیڈی" کو ہی لیجیے۔ یہ دنیا کی ان عظیم تصانیف میں سے ہے جو عظیم شعری کارنامہ تصور کی جاتی ہے، لیکن اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے قاری کا خاصا باذوق اور وسیع المطالعہ ہونا ضروری ہے۔ پڑھنے والا جب تک بہت سی معلومات کا حامل نہ ہو اور اچھا شعری ذوق نہ رکھتا ہو، اس کا اس عظیم فن پارے سے پورے طور پر لطف اندوز ہونا ممکن نہیں۔ والٹیر نے اپنی تصنیف "فلوسفیکل ڈکشنری" میں تسلیم کیا ہے کہ بہت کم لوگ ہیں جو اس کے معنوں کو پوری طرح سمجھ پائے ہیں اس کے شارحین کی تعداد کثرت سے پائی جاتی ہے۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ اسے پوری طرح سمجھا نہیں گیا۔ اقبال ڈے منائے جانے کے باوجود کیا عام لوگوں کے لیے اقبال کے سارے کلام کی تفہیم ممکن ہے؟ غالب وہ خوش نصیب شاعر ہے جسے عوام و خواص میں یکساں مقبولیت حاصل ہے لیکن کیا آج بھی غالب کے تمام اشعار کا ابلاغ ممکن ہوا ہے؟

جہاں تک ابلاغ کا تعلق ہے خود قرآن کریم کا آج تک مکمل ابلاغ نہیں ہوا۔ قرآن کریم کی کئی آیتیں ایسی ہیں جن کا مطلب و مفہوم سوائے اللہ تعالیٰ کے اور کوئی نہیں جانتا۔ ان آیات کو متشابہات کہا گیا ہے، یعنی جن کا مطلب آج تک قرآن پاک کے شارحین اور مفسرین کے پلے نہیں پڑا، جبکہ قرآن، رسول پر اپنی امت کی رہبری کے لیے نازل کیا گیا۔ قرآن کی وہ آیات جو واضح ہیں اور جن کا مطلب بہ آسانی سمجھ میں آجاتا ہے، انھیں محکمات کہا گیا ہے۔

ابلاغ، جدید افسانے کا سب سے بڑا مسئلہ ہے اور جدید افسانے کی تفہیم و تحسین میں سب سے بڑی رکاوٹ بھی۔ جدید افسانے کے عدم ابلاغ کے بہت سے اسباب ہیں، جن سے میں تفصیل کے ساتھ بحث کرنا چاہتا ہوں۔ بعض ناقدین کے خیال میں جدید افسانے کے عدم ابلاغ کی پہلی وجہ علامتی اور تجریدی طرز اظہار ہے اور دوسری وجہ افسانے کے فارم میں توڑ پھوڑ اور روایت شکنی ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر نئے ادیبوں نے افسانے کے بنیادی اصول اور تصور سے انحراف کیا ہے۔ جس کے نتیجے میں افسانے سے افسانویت اور وحدت تاثر ختم ہوگئی

ہے جس کے باعث افسانہ اور انشائیہ، نثری نظم اور فلسفہ طرازی کے درمیان کوئی فرق نہیں رہا۔ قاری کے سامنے افسانے کے نام پر۔ جب انشائیہ آیا یا افسانے میں خالی خولی فلسفہ طرازی کی گئی، تو غیر دانش ور قاری نے ادبی رسالوں میں افسانے پڑھنا چھوڑ دیا۔ افسانے میں فلسفیانہ خیالات پیش کرنا یا فلسفۂ زندگی سے بحث کرنا عیب نہیں ہے۔ ادب کا مقصد لطف وانبساط کے علاوہ حیات وکائنات کی تعبیر وتفہیم بھی ہے، لیکن افسانہ کو سب سے پہلے افسانہ ہونا چاہیے۔ اگر کوئی ادیب افسانے کے بنیادی تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے زندگی کے بعض مسائل سے بحث کرتا ہے، تو اس پر کوئی اعتراض نہیں ہے لیکن بعض جدید افسانہ نگاروں نے افسانے میں فلسفہ طرازی کو ہی افسانہ تصور کرلیا ہے، جو غلط ہے۔ ادب وفن سے اسی وقت لطف حاصل کیا جاسکتا ہے جب اس کے فنی تقاضے پورے کیے گئے ہوں۔ ظاہر ہے جب افسانے سے اس کی بنیادی خصوصیت یعنی افسانویت ہی چھین لی جائے گی تو قاری افسانے کیوں پڑھے؟ علامتی افسانہ نگاروں کو اس حقیقت پر ضرور غور کرنا چاہیے۔ اس کے بغیر علامتی افسانوں کو قاری میں مقبول بنانا ممکن نہ ہوگا۔ علامت نگاری کا بنیادی مقصد افسانے میں تہہ داری اور معنی آفرینی ہونی چاہیے۔ صرف اسی طرح علامتی افسانوں میں گہرائی پیدا ہوسکتی ہے اور قاری اس سے لطف اندوز ہوسکتا ہے۔ اگر کوئی یہ پوچھے کہ افسانویت کیا ہے؟ اس کی تعریف کرو تو اس کی تعریف شعریت کی طرح بہت مشکل ہے۔

یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری ہے۔ وہ یہ کہ افسانویت سے مراد پلاٹ نہیں ہے، بلکہ وہ عنصر ہے جس کا افسانے میں زیریں لہر کے طور پر ہونا ضروری ہے۔ جس کے بغیر افسانہ، افسانہ نہیں رہتا، کچھ اور ہی بن جاتا ہے۔ جدید افسانہ نگار افسانے میں افسانویت کی اہمیت کو جس قدر جلد محسوس کرلیں، ان کے لیے بہتر ہے۔ اگر افسانہ اور غیر افسانہ میں فرق باقی نہ رہا تو صورت حال ان فلسفیانہ ناولوں جیسی ہوجائے گی جن میں صرف فلسفہ ہی فلسفہ ہوتا ہے، ناول کی خوبیاں نہیں ہوتیں، جیسا کہ میں نے اس سے قبل کہا ہے۔ افسانہ کو سب سے پہلے افسانہ ہونا چاہیے اس کے بعد کچھ اور۔

جدید افسانے کے عدم ابلاغ کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اُردو میں علامتی افسانے کی روایت مستحکم نہیں ہے، بلکہ علامتی افسانے کی مبادیات تک طے نہیں ہوئی ہیں جس کے باعث مصنف اور قاری، علامت نگاری کی بہت سی بنیادی باتوں سے واقف نہیں ہیں، مثلاً انھیں یہ نہیں معلوم کہ علامت اور تجریدیت میں کیا فرق ہے اور علامت اور استعارہ ایک دوسرے سے کن معنوں میں مختلف ہیں۔ علامت کی تعریف کیا ہے؟ افسانہ کے غیر بیانیہ (Anti Narrative) ہونے کا مطلب کیا لازمی طور پر تجریدی ہونا ہے وغیرہ وغیرہ۔ علامت نگاری کے بارے میں بنیادی اصول طے نہ ہونے کے باعث زیادہ تر جدید افسانہ نگار علامت، استعارہ اور تجرید کے درمیان فرق نہیں کرپاتے ہیں، جس کے نتیجے میں وہ الجھن کا شکار ہوجاتے ہیں اور وہ جب اپنے افسانوں میں اسے استعمال کرتے ہیں تو مضحکہ خیز صورت پیدا ہوجاتی ہے۔ افسانہ نگار اگر باشعور اور فن شناس (آرٹ کانشیس) ہو اور علامت نگاری کے فن سے واقف ہو تو علامتی افسانے کے ابلاغ میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ اس لیے ضروری ہے کہ مصنف سب سے پہلے علامتی افسانے کی مبادیات سے واقف ہو اور علامت کو افسانے میں دل کشی اور تہہ

داری پیدا کرنے کے لیے استعمال کرے، محض علامات کا استعمال مقصد نہ ہو۔ یہ عجیب بات ہے کہ استعارات و علامات جب شاعری میں استعمال ہوتی ہیں تو قاری فوری طور پر سمجھ لیتا ہے لیکن جب افسانے میں استعمال ہوتی ہیں تو قاری کو اس کا ابلاغ نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جدید افسانے کا قاری کلاسیکی شاعری کے قاری کی طرح تربیت یافتہ ذوق نہیں رکھتا۔ اُردو شاعری کے چند سو سالہ تاریخ میں قاری کے شعری ذوق کی اتنی تربیت ہو چکی ہے کہ وہ شاعری کی مخصوص علامات و استعارات کو فوراً سمجھ لیتا ہے، جبکہ جدید افسانے کا قاری اس خوبی سے محروم ہے۔

فن کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس کی مبادیات سے واقف ہونا ضروری ہے، مثلاً کلاسیکی رقص سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس کے مدراوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ کلاسیکی موسیقی سے لطف اندوز ہونے کے لیے راگوں اور راگنیوں کو جاننا ضروری ہے۔ مصوری سے لطف اٹھانے کے لیے اس کے اسالیب اور رنگوں کی علامتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ادب سے لطف اٹھانے کے لیے بھی ذوقِ سلیم کی ضرورت ہے۔ اسی طرح جدید ادب خصوصاً علامتی افسانے کو سمجھنے کے لیے قاری کا ذہنی اعتبار سے تربیت یافتہ ہونا اور افسانے کی بدلتی ہوئی روایات سے باخبر ہونا بھی ضروری ہے۔ اس کے بغیر علامتی افسانے کی تفہیم اور اس سے لطف اندوز ہونا ممکن نہیں ہے۔

ذوقِ سلیم کے بغیر پروست او جوئس تو کجا قرۃ العین حیدر اور راجندر سنگھ بیدی کو بھی سمجھنا آسان نہیں ہے۔

میں نے جدید افسانے کے عدمِ ابلاغ کے اسباب سے بحث کرتے ہوئے زیادہ زور قاری کی کج فہمی پر دیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ مصنف بعض تخلیقی مجبوریوں کی بنا پر قاری کا ہمیشہ ساتھ نہیں دے پاتا ہے لیکن میں یہاں اس بات کی وضاحت کر دینا چاہتا ہوں کہ علامتی افسانے کے ابلاغ میں دشواری صرف اس لیے نہیں ہے کہ قاری ذہنی طور پر باشعور اور بیدار مغز نہیں ہے، بلکہ سب سے بڑی دشواری اس لیے ہے کہ جدید افسانہ نگاروں میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو محض تقلید یا فیشن کے طور پر علامتی افسانے لکھ رہے ہیں۔ علامتی افسانے کو دو قسم کے افسانہ نگاروں سے نقصان پہنچ رہا ہے۔ ایک وہ نئے افسانہ نگار، جن کا مطالعہ نہایت محدود اور ناقص ہے اور جو علامت نگاری کی ابجد سے بھی واقف نہیں اور جو علامتی افسانے کے نام پر اناپ شناپ لکھ رہے ہیں۔ دوسرے وہ پرانے افسانہ نگار، جو روایتی طرز کے افسانے لکھتے رہے ہیں۔ جن کی عمر کا بڑا حصہ بیانیہ اور وضاحتی طرز کے افسانے لکھنے میں صرف ہو چکا ہے، لیکن انھوں نے تقلید میں علامتی افسانہ لکھنا شروع کر دیا ہے۔ ان دونوں قسم کے افسانہ نگاروں کا اصل مقصد ذات کا اظہار نہیں، صرف شہرت کی طلب ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ فن کے معاملہ میں سنجیدہ اور مخلص نہیں ہیں اور ان کا مقصد اس طرح کم سے کم مدت میں شہرت حاصل کرنا ہے۔ ایسے جعلی علامت نگاروں نے جدید افسانے کی تفہیم اور ابلاغ کو اور بھی دشوار بنا دیا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ افسانہ نگار اپنے عجزِ بیان کو قاری کی جہالت پر محمول کرتے ہیں اور اس طرح اپنی کمزوریوں اور کوتاہیوں کی پردہ پوشی کرتے ہیں۔ یہ امر خوش آئند ہے کہ ایسے نام نہاد علامتی افسانہ نگاروں کی پردہ دری کا کام شروع ہو چکا ہے اور لوگ ان جعلی

افسانہ نگاروں کو پہچان رہے ہیں۔

ابلاغ کے خلا کو کم کرنے کے لیے جہاں قاری کو اپنی ذہنی سطح بلند کرنے کی ضرورت ہے، وہاں مصنف کو بھی کوئی ایسا طریقہ اختیار کرنا چاہیے کہ قاری اس کے قریب آ سکے۔ میں مصنف سے یہ مطالبہ تو نہیں کرتا کہ وہ قاری کے مزاج اور پسند کے مطابق لکھے اور تکنیک، ہیئت اور اسلوب کے تجربے نہ کرے، لیکن میں اتنا مطالبہ تو کر سکتا ہوں کہ وہ کچھ بھی لکھے اس کا کم از کم پچاس فیصد ابلاغ تو ہو۔ واضح رہے کہ میں یہاں جس قاری کا ذکر کر رہا ہوں وہ عام تفریح پسند قاری نہیں ہے جو ڈائجسٹ رسائل یا رومانی اور تاریخی ناول پڑھتا ہے۔ یہاں قاری سے مراد نہایت پڑھا لکھا باشعور اور بالغ نظر قاری ہے جو خالص ادبی اور علمی رسائل و کتب پڑھتا ہے۔ ایسے باشعور قاری کو جب جدید افسانے کے عدم ابلاغ کی شکایت ہو تو اس کو محض قاری کی جہالت یا کج فہمی پر محمول کرنا درست نہیں ہے۔ علامت نگاروں کو اس کی شکایت پر سنجیدگی سے غور کرنا چاہیے۔ بعض علامت نگاروں کے افسانے کی تفہیم میں صرف قارئین کو نہیں، خود ناقدین کو بھی دشواری ہوتی ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اناڑی اور جعلی علامت نگاروں کے باعث جدید افسانے کا ابلاغ کس قدر دشوار ہو چکا ہے۔ علامتی افسانے کا عام فہم ہونا ممکن نہ سہی، قابلِ فہم ہونا تو ممکن ہے۔ عام فہم اور نا قابلِ فہم ہونے میں بڑا فرق ہے۔ دنیا میں سیکڑوں ایسی تخلیقات ہیں جو عام فہم نہیں لیکن وہ قابلِ فہم ہیں۔ اس لیے کسی فن پارے کا مشکل ہونا عیب نہیں ہے، نا قابلِ فہم ہونا عیب ہے۔ اگر کوئی تحریر قطعی نا قابلِ فہم ہے تو اسے لکھنے اور پھر شائع کرنے کا کیا جواز ہے؟ علامتی افسانہ قاری میں اسی وقت مقبول ہوگا جب ہمارے افسانہ نگار دور از کار اور نجی علامتوں کے بجائے ایسی علامتیں استعمال کریں گے جن کا ہماری تواریخ، ہماری تہذیب اور اساطیر سے تعلق ہو۔ غیر ملکی اور نامانوس علامات و استعارات سے عام قاری کے لیے لطف اندوز ہونا ممکن نہیں ہے۔ افسانہ نگاروں کو علامات منتخب کرتے وقت قومی روایات اور پس منظر کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ تھوڑی سی کوشش سے علامتی افسانے کے ابلاغ و تفہیم کے مسئلے کو بہت حد تک آسان کیا جا سکتا ہے۔

☆☆☆

تجریدی افسانے میں ابلاغ کا المیہ

ناصر بغدادی

ڈاکٹر جمیل جالبی کے خیال میں تجریدی افسانہ نگاری (جس کو عموماً جدید یا علامتی افسانہ نگاری کہا جاتا ہے) کا بنیادی محرک اکتوبر ۱۹۵۸ء کا مارشل لاء ہے (اوراق، مارچ، اپریل ۱۹۸۳ء) اگر جالبی صاحب کی اس بات کو تسلیم کر لیا جائے تو بھارت میں اُردو افسانے پر تجریدی اثرات مرتب ہونے کی توجیہ کس طرح ممکن ہے؟ وہاں تو جمہوری نظام کے باعث معاشرے کے مسائل کے اظہار کے لیے علامت نگاری کو پیرایۂ اظہار بنانے کی کوئی ضرورت نہیں تھی! یہ بات اُردو افسانے کا ہر قاری جانتا ہے کہ ۱۹۶۵ء سے پہلے تجریدی افسانے کا کوئی وجود نہیں تھا اور اس کے حقیقی خط و خال تو ۱۹۶۸ء کے بعد پوری طرح اُبھر کر سامنے آئے ہیں۔ یہاں میرا موضوعِ گفتگو علامتی افسانہ نہیں ہے کیونکہ علامتی افسانہ تو چھٹی دہائی سے بہت پہلے اُردو کے افسانوی ادب میں، بہت کم ہی مگر لکھا جا چکا ہے۔ میرے اپنے خیال میں پروفیسر احمد علی کے بعض افسانوں میں علامتی اسلوب کے لوازمات تمام تر جزئیات کے ساتھ موجود ہیں۔ مثال کے طور پر "موت سے پہلے" اور "قید خانہ" پیش کیے جاسکتے ہیں، جن میں کافکا کی "دی ٹرائل" اور "دی کیسل" کی خصوصی تکنیک کے علاوہ علامتی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔

ڈاکٹر انور سدید نے "اوراق" کے اسی شمارے میں ایک جگہ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب سے اتفاق کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "۔۔۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مارشل لاء نے سیاسی سرگرمیوں پر پابندی عائد کی تو ادیب نے اس قسم کی قدغن خود اپنے اوپر طاری کر لی۔" مگر چند سطور آگے چل کر وہ خود ہی اپنی بات کی تردید کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ "اُردو ادب میں علامتی افسانے کا دور ایوب خان کے مارشل لاء کی عائد کردہ پابندیوں کا نتیجہ نہیں بلکہ علامتی افسانہ جدیدیت کی اس رو سے متعلق تھا جو اظہار و بیان کے نئے قرینے تلاش کر رہی تھی اور جس کا خمیر ترقی پسند تحریک کے سیاسی اور ادبی زوال سے اُٹھا تھا۔" ڈاکٹر انور سدید کی دونوں متضاد باتیں ایک دوسرے سے متصادم ہو کر تناقض پیدا کرتی ہیں اور منطقی اعتبار سے عقلِ سلیم رکھنے والا قاری قائل ہونا تو دور کی بات، بالکل ہی کنفیوژ ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایک جگہ تو وہ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب سے اتفاق کرتے ہیں، جو ان کی پہلی غلطی ہے۔ دوسری جگہ وہ ایک بالکل ہی مختلف اور نادرست بات کہہ کر حقیقی مسئلہ کو مزید اُلجھا دیتے ہیں، یہ ان کی دوسری غلطی ہے!

نام نہاد "جدیدیت" یا "جدید افسانہ" کو محض ترقی پسندی کے خلاف ردِ عمل کہنا یا اس کو ترقی پسند تحریک کے ادبی اور سیاسی زوال کی پیداوار ثابت کرنے کی کوشش کرنا، اُردو افسانے کی تاریخ کے ارتقائی عمل کے علی الرغم بھی ہے۔ افسانے کا قاری یہ بات خوب جانتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے دوران یا اس کے ساتھ ساتھ ایک اور

افسانوی تحریک بھی فکشن کے قارئین کو متاثر کر رہی تھی اور اس تحریک سے تعلق رکھنے والے افسانہ نگار خاص طور پر جوائس، ورجینا وولف، پروست، ڈی ایچ لارنس وغیرہ کے افکار و خیالات اور ان کی تحریروں میں موجود فرد کے داخلی تاثرات سے بے پایاں متاثر معلوم ہوتے تھے۔ میرا اشارہ منٹو، عسکری، عزیز احمد اور ان کے ذرا بعد آنے والے چند دوسرے افسانہ نگاروں کے متعلق ہے۔ اگرچہ ان لکھنے والوں نے خود کو دانستہ طور پر کسی تحریک سے وابستہ نہیں کیا تھا مگر میں انھیں "غیر ترقی پسند" کہتا ہوں۔ اس لیے کہ ترقی پسندی کے خلاف ان کی تحریریں احتجاج کا بہترین نمونہ ہیں۔۔۔ترقی پسندی فرد کی خارجی زندگی کی نمائندگی کرتی ہے اور مقصدیت اور پروپیگنڈے کے عناصر کو اُجاگر کرتی ہے۔

اس کے برخلاف غیر ترقی پسند لکھنے والوں کی تحریروں میں انسان کے داخلی پہلوؤں پر زیادہ توجہ دی گئی ہے۔ ان میں نفسیاتی و جنسیاتی وارداتوں کے علاوہ فرد کے فکری تخیل اور جذباتی میلانات کی نمائندگی ملتی ہے۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ ان داخلیت پسند افسانہ نگاروں کے مخصوص رجحانات نے بالواسطہ طور پر ساتویں دہائی کے تجریدیت پسندوں کو متاثر کیا ہے مگر غیر ترقی پسندوں کی تحریروں کا خاص وصف یہ ہے کہ تجریدیوں کے علی الرغم وہ لا یعنی ابہام اور تجریدی اثرات سے کلیتاً مبرا ہیں۔ علاوہ ازیں ان کی داخلیت پسندی تجریدوں کی داخلیت پسندی سے یوں مختلف ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں سے کہانی پن اور کردار کو رخصت و درگاہ کیے بغیر فرد کی متضاد داخلی قوتوں کی باہمی کشمکش کو موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ اگرچہ تجریدی افسانے کے نقادوں کا بھی یہی دعویٰ ہے کہ تجرید لکھنے والوں نے بھی یہی کارنامہ انجام دیا ہے مگر ان کی تحریریں مواد، ہیت، تکنیک اور زبان کے حوالے سے اس درجہ دبیز، ابہام اور تجریدی ژولیدگی کی حامل ہیں کہ قاری تفہیمی مسئلہ، نقادوں کی تشریحی و توضیحی کوششوں کے باوصف حل نہیں ہوتا۔ اس پس منظر میں ڈاکٹر انور سدید کا یہ کہنا کہ نام نہاد جدید یا علامتی افسانہ، ترقی پسندی کے ادبی و سیاسی زوال کے خمیر سے اٹھا ہے، قطعاً درست نہیں معلوم ہوتا۔ انھیں تو یہ کہنا چاہیے تھا کہ ساتویں دہائی کے تجریدیوں نے غیر ترقی پسندوں کی تحریروں کے مواد، ہیت اور تکنیک کو عجیب الہیت انداز اور تجریدی پوسٹ مارٹم کے بعد پیش کیا۔

ادبی نقطۂ نظر سے جدید افسانہ اس وقت جدید افسانہ کہلاتا ہے جب وہ نئے انسان اور اس کے مسائل کے تناظر میں عصری حسیت اور عصری آگہی کی نشاندہی کرتا ہو۔ اس کے برخلاف ۱۹۶۸ء کے بعد کے افسانہ کا رویہ غریب الہیت معیاروں کو سند تسلیم کرتا ہے اور تجریدی بنیادوں پر دروں بینی اور غیر عصری اقدار کی دریافت اور ترسیل پر زور دیتا ہے اسی "تحریک" کے دوران لکھے گئے ان گنت افسانوں میں نئے انسان نام کی کوئی چیز نہیں ملتی اور نہ ہمیں اس کے پوشیدہ تجربات اور پیچیدہ مسائل سے واقف ہونے کا موقع ملتا ہے۔ اس پس منظر میں ۱۹۶۸ء کے بعد افسانے کو جدید کی بجائے تجریدی کہنا منطقی اعتبار سے درست معلوم ہوتا ہے۔

فی الحقیقت فکشن کے چند ناقدین اور چند ادبی جرائد کے اہلِ قلم مدیران کی باہمی گٹھ جوڑ کے نتیجے میں چھٹی دہائی کے چند افسانہ نگاروں نے تجریدی رجحانات کو فیشن اور غیر منطقی فارمولا کے طرز پر اپنایا۔ اس سلسلے میں پاکستان میں انور سجاد اور رشید امجد اور بھارت میں بلراج مین را اور سریندر پرکاش کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ ایک

بات کی وضاحت یہاں ضروری ہے۔ وہ یہ کہ ان چاروں افسانہ نگاروں کو ہندو پاک میں تجریدنگاری کے تناظر میں
اس لیے شمار نہیں کیا جاسکتا کہ تجریدیت پسندی کا پرچار کرنے والے مدیروں کی حوصلہ افزائی پر دوسرے کم
معروف لکھنے والے بھی تجریدی فارمولے کی بنیاد پر افسانے لکھ رہے تھے۔ اس کے بعد تو آنے والی ایک پوری
نسل نے تجریدی افسانے کے باب میں غریب الہیئتی (GROTESQUENESS) کے نئے ابعاد کو
پورے لوازمات کے ساتھ پیش کرنا شروع کر دیا۔

تجریدنگاری کو ہندو پاک میں مقبول کرانے کی کوششوں میں شمس الرحمٰن فاروقی کے "شب خون" نے
بھارت میں اور ڈاکٹر وزیر آغا کے "اوراق" نے پاکستان میں اپنا کردار بھرپور انداز میں پیش کیا۔ ان دونوں جرائد
کے علاوہ چند دوسرے رسائل بھی بہت جلد اس کار خیر میں شامل ہو گئے۔ نئے اور پرانے لکھنے والوں کو اس باب
میں تجریدیت کے فنی داؤ پیچ سمجھائے گئے۔ پھر ان کے افسانوں میں ابہامی مواد ٹھونس کر انھیں ناقابلِ ابلاغ بنایا
گیا۔ اس کے بعد جب یہ افسانے نمایاں طور پر شائع ہوئے تو ان میں بعض پر تشریحی نوٹ لگا کر انھیں توصیفی
کلمات کے ذریعہ سراہا گیا۔ جب تجریدی افسانے کا فیشن وبا کی طرح پھیل گیا تو نقادوں کی تعداد بھی زیادہ ہو گئی۔
ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، مہدی جعفر، ڈاکٹر انور سدید اور بہت سے دوسرے ناقدین کے علاوہ چند افسانہ نگاروں نے
بھی تجریدی تحریروں پر اور ان کے تخلیق کاروں پر مبالغہ آمیز تنقیدی مضامین کے ڈھیر لگا دیے۔ ان نقادوں نے "
جدید" افسانے کے حوالے سے نئے رجحانات و اسالیب اور جدید لفظی تراکیب، رمز، استعاراتی اور تمثیلی پیرایہ بیان
کی باتوں سے افسانہ نگاروں اور افسانے کے قارئین دونوں کو ہی گمراہی کی حد تک کنفیوژ کر کے رکھ دیا۔ یہ وہ بالغ
نظر حضرات تھے جنھوں نے افسانے میں تجریدی اور علامتی خد و خال کے فرق کو صراحت کے ساتھ واضح کرنے کی
کوشش نہیں کی۔ ہر فاضل نقاد کی یہی کوشش تھی کہ وہ اپنی ہی پیٹھ ٹھونک کر یہ ثابت کر دے کہ وہ "جدید افسانہ" کردار
اور کہانی پن کی بجائے جدید ہیئت و تکنیک اور زندگی کے نت نئی تجربات کی غمازی کرتا ہے۔

یہ تو وہی بات ہوئی کہ سالن سے نمک مرچ اور مصالحوں کو خارج کر کے سالن کے مزے اور ذائقے کو
مزے دار بنانے کا دعویٰ کیا جائے۔ اگر افسانہ نگار کہانی پن اور کردار سے لاتعلق ہو کر تجریدی جزئیات کو اجاگر کرتا
ہے تو پھر نقاد اپنے اس دعوے میں کہاں تک حق بجانب ہے کہ تجریدی افسانہ انسانی مایوسی، خوف، ذہنی انتشار، داخلی
کوائف، احتجاج بغاوت اور ماضی کی بازیافت سے عبارت ہے؟ جب اکثر افسانوں کی ایک بڑی اکثریت ابہام
کی دبیز دھند اور ناقابلِ تفہیم تجریدی پرتوں سے اپنی شناخت کرواتی ہے تو قاری کا پہلا مسئلہ تو افسانے کی تفہیم ہوتا
ہے۔ وہ بیچارہ درماندہ ذہن کے ساتھ کس طرح ان "علامتوں" کو ڈھونڈ سکتا ہے جو افسانہ نگار کے اور نقاد کے بقول
افسانے میں موجود ہیں۔ اگر قاری لاکھ سر توڑ کوششوں کے باوجود افسانے کے کسی علامتی پہلو کو تلاش کرنے سے قاصر
رہتا ہے تو قصوروار قاری ہی ٹھہرتا ہے۔ کیوں کہ یہ سب کچھ اس کے فہم کا قصور ہے کہ وہ ان دیکھی چیزوں کو نہیں
دیکھ سکتا۔ ساتویں دہائی میں جدیدیت کے نام پر جو بے حساب افسانے لکھے گئے ہیں ان میں سے بیشتر اپنے
پیرایہ بیانی تکنیک، ہیئت اور اسلوب کے باوصف اس لیے جدید نہیں کہلا سکتے کہ "جدید" کی اس تعریف پر وہ پورے
نہیں اترتے ہیں، جو میں نے اوپر بیان کی ہے۔ ان میں نئے انسان کے نت نئے تجربوں اور اس کے پیچیدہ

مسائل کی نشاندہی نہیں کی گئی ہے۔ فی الحقیقت یہ افسانے غیرفنی، تکنیکی تجربے، ناقابلِ فہم رجحانات اور عجیب الہیت موضوعات کے حوالے سے سرتاسر تجریدی افسانے ہیں۔ ویسے اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ان بے شمار تجریدی افسانوں کی بھیڑ میں خال خال ایسے بھی یادگار علامتی افسانے شامل ہیں جن میں ماورائے حقیقت (SURREALISM) کیفیات کے علاوہ اساطیری عناصر، تمثیلی رجحانات اور غیرمحسوساتی رویوں کو بھی تخلیقی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ان افسانوں میں چند کا ذکر بعد میں کیا جائے گا مگر جیسا کہ کہا گیا ہے کہ ان کی تعداد معدودے چند ہے اور بے ربط تجریدی افسانوں کے اژدہام میں ان کی نشاندہی قارئین اور فکشن کے ناقدین دونوں کے لیے اچھی خاصی عرق ریزی اور دماغ سوزی کا کام ہے۔ ایک محتاط اندازے کے مطابق اس پوری تحریک کے دوران دس فی صد سے زیادہ علامتی افسانے نہیں لکھے گئے ہیں۔ جب کسی افسانوی تحریک کے نوے فی صد افسانے تجریدی چیستاں ہوں تو انہیں علامتی افسانے کی تحریک کا نام دینا نہ صرف بلاجواز ہے بلکہ علامتی ادب کے ساتھ ایک سنگین مذاق بھی ہے۔

اس کو ایک ادبی ستم ظریفی ہی کہا جا سکتا ہے کہ تجریدی افسانے کی تحریک کو ناقدین کی اکثریت نے علامتی یا جدید افسانہ کی تحریک کا نام دیا ہے۔ اگر دوسرے درجے کے نقادوں سے اس ادبی غلطی کا ارتکاب ہوتا تو شاید فکشن کے قارئین اس قدر زیادہ گمراہ نہ ہوتے مگر ہم دیکھتے ہیں کہ ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر انور سدید اور مہدی جعفر کے علاوہ دوسرے بہت سے ناقدین نے بھی اس دور کے افسانوں میں موجود تجریدی عناصر کو علامتیت کے کھاتے میں ڈال دیا ہے۔ ان صاحبانِ بصیرت نے تجریدی، علامتی اور جدید کی اصطلاحات کو قابلِ مبادلہ طور پر (INTERCHANGEABLY) استعمال کیا ہے جو ایک سنگین ادبی غلطی ہے۔

تجریدی افسانے کی تفہیم کے سلسلے میں یوں تو متعدد تاویلات پیش کی گئی ہیں مگر فی الاصل وسیع تر تناظر میں بھی اس کی بھول بھلیاں کسی گھیر سے کم معلوم نہیں ہوتی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا کہنا ہے کہ: ''علامتی افسانے میں افسانہ نگار الفاظ کو محض لغوی یا منطقی معنی میں استعمال نہیں کرتا ہے۔ علامتیں تیز روشنی کی طرح سامنے آتی ہیں اور ایک ساتھ ان گنت معنوں کے امکانات جھلمل جھلمل کرنے لگتے ہیں۔'' (اردو افسانہ: روایت و مسائل)

ڈاکٹر نارنگ کا تجریدی افسانے کو سمجھنے کا یہ منہاج خود کسی تجریدی افسانے کا ایک ٹکڑا معلوم ہوتا ہے اور تجریدیت کی چیستاں کو سلجھانے میں شارح کا کردار ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے در پردہ خود اعتراف کیا ہے کہ نام نہاد علامتی افسانے میں افسانہ نگار جو الفاظ استعمال کرتا ہے وہ غیر منطقی اور غیر لغوی ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب کی یہ بات قابلِ فہم نہیں۔ جب افسانے میں منطق نام کی کوئی چیز ہی نہیں تو پھر کیا یہ ضروری ہے کہ افسانے میں مطالعے کے بعد قاری نے جو کچھ سمجھنے کی کوشش کی ہے وہ منطقی اعتبار سے درست ہو؟ ہم ڈاکٹر نارنگ کی اس بات سے تو اتفاق کرتے ہیں کہ بے شک علامتی تحریروں کے مطالعہ کے دوران یا بعد میں مختلف علامتیں قاری کے ذہن میں ابھرتی ہیں مگر اس کی وجہ یہ نہیں کہ لکھنے والے نے ان الفاظ کو محض لغوی یا منطقی معنی میں استعمال نہیں کیا تھا۔

اب کافکا کی مثال لے لیجیے۔ اس کے استعمال شدہ الفاظ معنوی اور منطقی طریقے سے خارج نہیں ہوتے۔ اس کا کمال یہ ہے کہ اس کی تحریروں کے بین السطور سے علامتیں پھوٹتی ہیں تو کبھی پوری تحریر کے مطالعہ کے بعد قاری مختلف امکانات اور جہات کی بابت سوچتا ہے اور یہ سب سر تا سر منطقی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں۔ تجریدی افسانے کا کوئی ٹکڑا پیش کرتے یا افسانے کا نام بتاتے، جس میں افسانہ نگار نے بقول ان کے الفاظ کو غیر لغوی اور غیر منطقی پیرائے میں استعمال کیا ہو اور جس کے مطالعہ کے بعد قاری کے سامنے منطقی امکانات کی ایک دنیا روشن ہو گئی ہو۔ ایک طرف تو ڈاکٹر نارنگ تجریدی افسانے کی حمایت میں یہ بات کہہ گئے تو دوسرے طرف ڈاکٹر محمد حسن نے تنگ آ کر یہاں تک کہہ دیا کہ "تجریدی افسانہ ہو میں ہاں تجریدی تو بن گیا مگر افسانہ نہ بن سکا کہ یہ ہنر آزاد نظم سے کہیں زیادہ مشکل ہے۔"

ادبی اجتہاد اور عصری حسیت کے نام پر تجریدی لایعنیت، غیر عصری صورت حال اور نثر کی مسخ شدہ عبارتوں کو یکجا کر کے جدید اور علامتی افسانے کا نام دینا ایک بہت بڑا ادبی مذاق ہے۔ جن تجریدیوں کو استعارہ اور علامت کا فرق ہی نہ معلوم ہو وہ کس طرح علامت نگاری کے مشکل فن کو برت سکتے ہیں۔ وارث علوی کہتے ہیں۔

"مجھے جدید افسانہ پسند نہیں ہے۔ نہایت اوسط درجہ کے لکھنے والے پیدا ہوئے ہیں۔ اکثر تو بالکل فراڈ ہیں یعنی اگر وہ رسمی افسانے لکھتے ہیں تو "بیسویں صدی" میں بھی مشکل سے جگہ پاتے ہیں۔ تجرباتی اسلوب ان کے لیے اپنی میڈیوکریٹی (MEDIOCRITY) چھپانے کا نقاب بن گئے ہے۔" (ایک خط کا اقتباس "سطور" اگست ۱۹۸۰ء)

تجریدی افسانہ نگاروں کے ہراول دستے ایک بڑی اکثریت کو بجا طور پر DEMAGOGUES کہا جا سکتا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جو اپنے افسانوں کی پبلسٹی کے فن سے خوب واقف ہیں اور گروہ بندی، پروپیگنڈا بازی اور نقادوں سے گٹھ جوڑ کے ذریعہ قارئین کو گمراہ کرنا خوب جانتے ہیں۔ وارث علوی نے بجا طور پر تجریدی افسانہ نگاروں کی ایک بڑی اکثریت کو فراڈ کہا ہے۔ فی الحقیقت یہ لوگ ادب مافیا کے پروردہ رہے ہیں اور اسی توسط سے انہوں نے مختلف رسائل کا پلیٹ فارم اور اردو کے چیدہ چیدہ نقادوں کا تعاون حاصل کیا تھا اور اوٹ پٹانگ تجریدی افسانے لکھ کر ادب میں زندہ جاوید ہونے کی خوش فہمی یا غلط فہمی میں مبتلا ہو گئے تھے۔ انہیں شاید یہ معلوم نہیں تھا کہ تاریخ زندگی کے ہر شعبے سے تعلق رکھنے والے ہر شخص کا محاسبہ کرتی ہے اور اس کے کردہ کاموں کی روشنی میں اپنا فیصلہ صادر کرتی ہے۔ تجریدی افسانوں کی تحریک کے باب میں بھی یہی کچھ ہوا۔ ادب کے ہر قاری کو اب معلوم ہو گیا ہے کہ زندگی کے دیگر شعبوں میں جس طرح دوسرے درجے کی چیز دوسرے درجے کی ہی رہتی ہے۔ اسی طرح ادب میں بھی درجہ دوم کی تخلیق درجہ اول کی تخلیق پر سبقت نہیں لے جا سکتی۔ چاہے اس کی تشہیر کے لیے پروپیگنڈہ بازی کے سارے ہتھکنڈے کیوں نہ استعمال کر لیے جائیں۔ ایک دنیا نے دیکھ لیا کہ ادب مافیا کی سر توڑ کوششوں کے باوجود اس "تحریک" کا چند برسوں میں انتقال پر ملال (یا پر مسرت؟) ہو گیا۔ سچ ہی تو ہے کہ برسات کے مینڈکوں کی ٹرائیں برسات کے موسم ہی تک جاری رہتی ہیں۔ اب جبکہ افسانوی ادب میں برسات کا موسم چلا گیا ہے تو تجریدیوں کے حامی بھرنے والے نقاد "کھسیانی بلی کھمبا نوچے" کے مصداق افسانے میں کردار اور کہانی پن کی

واپسی کی باتیں کر رہے ہیں۔ کاش ان میں سے کسی میں اتنی اخلاقی جرأت ہوتی کہ وہ ادب سے تعلق رکھنے والوں کے سامنے برملا اعتراف کرتا کہ اس نے اور اس کے ساتھیوں نے تجریدیت کی تحریک کو آگے بڑھانے کی بلا جواز کوشش کر کے ایک بہت بڑی غلطی کی تھی اور یہ کہ اس تحریک کے ذریعہ اُردو افسانے کے ارتقا اور اُردو زبان دونوں کو بے حد نقصان پہنچا ہے۔

تجریدی افسانے کو پرانے افسانے کی توسیع کہنا بھی ایک بڑی غلطی ہے۔ تجریدیوں کا یہ دعویٰ ہے کہ تجریدی افسانہ "پرانی کہانی کی منصوبہ بندی سے آزاد ہے" تجرید پسندوں کے غیر منطقی اور لایعنی رویوں کی قلعی کھول دیتا ہے۔ اگر افسانے کو فنی منصوبہ بندی اور فنی التزام واہتمام سے آزاد کر دیا جائے تو افسانہ کوئی اور چیز تو بن سکتا ہے مگر فنی نقطۂ نظر سے افسانہ نہیں رہ سکتا۔ THE METAMORPHOSIS (کافکا)، THE PUNISHMENT OF PROMETHEUS (کارل کاپیک) اور THE ADULTEROUS WOMAN (کامیو) جیسے شہرہ آفاق علامتی افسانوں میں بھی افسانوی قواعد و ضوابط اور منصوبہ بندی کے لوازمات کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ان افسانوں میں علامتوں کی ایک پوری دنیا آباد ہے۔ علامتی پیرائے کے حسن اور اشاراتی معنویت کی وجہ سے ایک قاری ان افسانوں کی کئی جہتوں سے سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ چونکہ ان میں علامتیں چیستاں نہیں بن جاتیں، اس لیے قاری علامتوں کے نامانوس ہونے کے باوصف ان کے غیر ابہامی معنیاتی تاثرات سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ علامتی افسانے کی ایک خوبی یہ ہوتی ہے کہ فن کی رمزیت، خیال کی ندرت اور علامتی معنویت باہم دگر آمیز ہو کر وحدتِ کلی کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ مجموعی تاثرات اور تہہ داری کے اعتبار سے تب ہی ایک افسانہ علامتوں کا سجا سجایا مرقع بن سکتا ہے۔ تجریدی افسانوں کے باب میں یہ سارے عناصر عنقا ہوتے ہیں۔

یہاں میں کامیو کے صرف ایک علامتی افسانے "بدکار عورت" THE ADULTEROUS WOMAN کا ذرا تفصیلاً ذکر کروں گا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قاری اس افسانے کا اُردو کے تجریدی افسانوں سے موازنہ کر سکتا ہے اور پھر اس کو خود اس کا علم ہو جائے گا کہ کامیو نے مروجہ افسانوی قواعد اور فنی منصوبہ بندی سے سرمو انحراف نہ کرنے کے باوجود علامتی طرزِ اظہار اور عدم تجریدیت کے حوالے سے ایک اچھوتا علامتی افسانہ خلق کیا ہے۔ ایک قاری "بدکار عورت" کو پڑھتے وقت ذہنی کشادگی کے ارتقائی عمل سے گزرتا ہے۔ یہ چیز اس کو اردو کے بیشتر تجریدی افسانوں سے ممیز کرتی ہے، جن کے مطالعہ کے دوران اکثر انقباضی کیفیت سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ کامیو اس افسانے میں ایک عورت کے ذہنی رویے اور اس کے محسوس و غیر محسوس جذبات کو علامتی انداز میں پیش کرتا ہے۔ شمالی افریقہ کے پس منظر میں لکھی گئی اس کہانی میں مختلف علامتیں معنی خیزیت کو ساتھ لے کر خود کار عمل کے ساتھ قاری کے سامنے آجاتی ہیں۔ اس افسانے کی ادھیڑ عمر ہیروئن ژانین (JANINE) پہلی بار عرب آبادی کی ناگفتہ بہ زندگیوں کا مشاہدہ اور حدِ نظر تک پھیلے ہوئے پر ہول ریگستان کا نظارہ یہ احساس دلاتا ہے کہ خود اس کی زندگی بنجر اور بے ثمر ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے جیسے ایک وسیع و عریض ریگستان اس کے اندر پھیلتا جا رہا ہو۔ لوگ پریشان تھے مگر ان کی پریشان حالی یا حکمت اور باوقار تھی کہ وہ آزاد فضاؤں میں سانس لے رہے تھے اور انہیں کسی

کی غلامی قبول نہ تھی۔ اسے محسوس ہوتا ہے جیسے یہی وہ بادشاہت تھی، یہی وہ سلطنت تھی جس کی وہ ازل سے منتظر تھی مگر حجاب خارجی کبریت کی بنا پر اس کے لیے ناممکن الحصول ہو گئی تھی۔۔۔۔ ایک رات جب وہ ریگستان کے قلمرو میں داخل ہوتی تو اسے مطلق العنان مگر پراسرار ریگستانی فضاؤں میں آزادانہ سانس لینے کا تجربہ جنسی تلذذ کے کیف زا احساسات سے ہم کنار کرتا ہے، جیسے آج اس کی مدتوں پرانی منہ زور خواہش پوری ہو گئی تھی۔ بعدازاں جب وہ ہوٹل کے کمرے میں داخل ہوئی تو اس نے دیکھا کہ اس کا دولت مند مگر بیوقوف شوہر اس کے جذبات سے بے نیاز خواب خرگوش میں کھویا ہوا ہے۔ فی الحقیقت یہی شخص اس کی غلامی اور جذباتی جلاوطنی کی علامت تھا۔

آپ نے دیکھا افسانے کو تجریدیت چھوڑ کر نہیں گئی۔ فنی التزام اور تکنیکی منصوبہ بندی کے سارے لوازمات موجود ہیں اور بقول ڈاکٹر رشید امجد ''ان گنت معنوں کے امکانات'' قاری کے سامنے آتے ہیں۔ پڑھنے والا افسانے کی تہہ دار علامتوں سے نہ صرف متاثر ہوتا ہے بلکہ افسانے کو دوبارہ پڑھنے کی خواہش اس کے دل میں پیدا ہوتی ہے۔

علامتی افسانوں کا خاصہ ہے کہ قاری مطالعہ کے دوران یا مطالعہ کے بعد زچ نہیں ہوتا اور نہ ابلاغ کا مسئلہ اس کے ذہن میں کنفیوژن پیدا کرتا ہے۔ افسانے میں گہری معنویت اور فنی تہ داری کے باوصف مطالعہ کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔ میں اس بات کو تسلیم کرتا ہوں کہ اس بیس سالہ تحریک کے دوران اس نوع کے بھی چند بہت اچھے افسانے لکھے گئے ہیں جن میں علامتوں کو وضع کرنے کا عمل فطری ہے۔ ایسے افسانے علامتی اسلوب، خوب صورت امیجری اور تخلیقی رویے کے حوالے سے قاری کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتے ہیں مگر بدقسمتی سے ایسے افسانوں کی تعداد بہت کم ہے۔

تجریدی افسانہ تخلیقی سطح پر بے سمتی کا شکار ہو کر قاری سے ابلاغ نہیں کرتا۔ اس دعویٰ میں کوئی صداقت نہیں کہ تجریدی افسانے میں فرد کی داخلی زندگی کا بحران، انسانی ذہن کا انتشار، تشخص اور پہچان کا مسئلہ، داخلی اور خارجی عوامل کی کشمکش، جنسی اور نفسیاتی کیفیات، اقدار کی شکست و ریخت اور معلوم اور نامعلوم کا خوف متنوع انداز میں قاری کے سامنے آتے ہیں۔ جب تک علامتوں میں تہ داری اور وسیع تر معنویت نہیں اُبھرتی، تجریدیت کے زیر اثر بڑے سے بڑا موضوع ابہام اور احتمال کی شکل اختیار کر کے قاری کے ذوقِ سلیم کا مذاق اُڑاتا رہے گا۔۔۔۔ تجریدی افسانہ نگار کو خود یہ نہیں معلوم کہ وہ کیا لکھ رہا ہے۔ ابلاغ کا یہ المیہ کم نہیں کہ تجریدی تحریک کی تقریباً بیس سالہ زندگی میں قاری کا تجریدی لکھنے والے کے ساتھ ذہنی رشتہ اُستوار نہیں ہو سکا ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ تجریدی افسانے میں دروں بینی اور داخلیت کے نام پر صرف تجریدیت کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانے میں علامت نگاری، صحت مند رجحانات کی ترجمان ہے جبکہ تجریدنگاری افسانے کی عمومی بے جہتی کی غمازی کرتی ہے۔

فکشن کے لکھنے والے کے لیے لازم ہے کہ وہ اپنا تخلیقی سفر آنکھیں کھلی رکھ کر جاری رکھے۔ کافکا اور کامیو جیسے نابغہ روزگاروں نے علامتوں کے ذریعہ اپنے زمانے کی حقیقتوں کو اجاگر کیا تھا۔ اگر لکھنے والا آنکھیں بند کر کے، قوتِ مشاہدہ کے بغیر، ذات کے خول میں بند ہو جائے تو اس سے کس قسم کی حقیقت نگاری کی توقع کی جا

سکتی ہے؟ وہ بلاشبہ تخیل آفرینی کی پتنگ تو اونچے آسمانوں میں اُڑ سکتا ہے۔ مگر علامتوں میں حقیقت کا رنگ بھرنا، اس کے بس کی بات نہیں ہو سکتی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ تجریدی افسانے کا غیر حقیقی ماحول غیر حقیقی زندگی کی عکاسی کرتا ہے۔

اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ تجریدی افسانے کی تفہیم کے باب میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، مہدی جعفر، ڈاکٹر وزیر آغا اور چند دوسرے ناقدین کا رویہ حتمی رہا ہے۔ فاروقی صاحب کی رائے میں۔۔۔۔

(۱) "ادب انسانی تجربات کو الفاظ کا لباس پہنانے کا نام ہے۔"

(۲) "نیا افسانہ، نئی شاعری کے مقابلے میں زیادہ حیران کن ہے۔" (پیش لفظ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم") کے لکھنے والوں نے انسانی تجربات کی بجائے ماورائے عقل غیر انسانی تجربات کو لفظی پیراہن پہنایا ہے۔ تجریدی افسانے میں جو کچھ ہمیں نظر آتا ہے، اس کو اگر ہم پیشِ نظر رکھیں تو فاروقی صاحب کی ادب کی تعریف کا تجزیاتی مطالعہ دلچسپ ہو جاتا ہے۔ فاروقی صاحب نے صرف ان تخلیقات کو ادب کے زمرے میں شامل کیا ہے جن میں انسانی تجربات یا تو سرے سے موجود ہی نہیں ہیں یا ان کی موجودگی برائے نام ہے اور ان پر بھی ابہام کا دبیز غلاف چڑھا ہوا ہے۔ اس لحاظ سے تجریدی افسانہ فاروقی صاحب کی ادب کی تعریف پر کسی طرح پورا نہیں اترتا اور ادب کے حد بندی سے خارج ہو کر "غیر ادب" کے نام کی کوئی چیز بن جاتا ہے۔ یہ بھی ایک قسم ظریفانہ اتفاق ہے کہ جس تجریدی افسانے کی ترویج و تشہیر وہ "شب خون" کے پلیٹ فارم سے برس ہا برس کرتے رہے وہ ان کی ادب کی تعریف کی زد پر آ کر خود بخود خارج از ادب ہو گیا ہے۔ علاوہ ازیں ایک نقاد نے فاروقی صاحب کی ادب کی تعریف کے جواب میں کہا ہے کہ "مواد کی اہمیت سے دامن چرانے کے بعد کچھ اسی قسم کی بات کہی جا سکتی ہے۔"

تجریدی افسانے کو شاعری سے قریب کہنا بھی گمراہ کن بات ہے۔ یہ بات درست ہے کہ فنی قواعد و ضوابط کے تحت لکھے گئے افسانے کے مقابلے میں تجریدی افسانے کی زبان مختلف ہے۔ زبان و بیان کے حوالے سے ان افسانوں میں تجریدی تہ داری، غیر منطقی ژولیدگی، ابلاغ سے مبرا رمزیت اور غیر مربوط تمثیلات کے عناصر کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ زندہ اور ترقی یافتہ زبانیں عصری حسیت اور نئے انسان کے تناظر میں الفاظ کی نئی تراکیب سے اظہار کے نئے وسیلوں کو تلاش کرتی ہیں لیکن جب افسانہ نگاری لایعنی استعارہ سازی نا قابلِ فہم لفظیاتی تراکیب اور ابہام سے مملو رمز و اشاریت کے حوالے سے غیر مانوس ترسیل و ابلاغ کی تلاش سے عبارت ہو تو ادب کی یہ ارفع صنف کلاسیکی اور تہذیبی سیاق و سباق سے مکمل طور پر کٹ سکتی ہے۔

مجھے اقبال متین کی اس بات سے اتفاق ہے کہ "اس پوری کرتب بازی میں افسانہ نگاری کم ESTABLISH ہوئی ہے اور ان کے نقاد زیادہ" (ماہنامہ "کتاب نما" مارچ ۱۹۸۹ء) افسانہ نگاروں کی ایک پوری کھیپ کو تجریدی مزاج رکھنے والے چند جرائد کے پلیٹ فارم سے سبز سگنل دیا گیا کہ "وہ IRRELEVANT کو RELEVANT ثابت کرنے کی اپنی کوششوں کو جاری رکھیں۔ فاروقی صاحب

نے ذاتی پسند اور ناپسند کی بنیاد پر افسانہ کو دوسری اصناف کے مقابلے میں کمتر سمجھا اور تجریدی تحریک کو فروغ دے کر حقیقتاً افسانے کو کمتر بنا کر دکھایا ان کے خیال میں "افسانہ ایک معمولی صنفِ سخن ہے اور علی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔" دوسری جگہ وہ اپنے اسی مضمون (افسانے کی حمایت میں) کہتے ہیں کہ پروست اور کامیو کے ناولوں کے سامنے ان کے افسانوں کی وہی حیثیت ہے جو کرکٹ کے سامنے گلی ڈنڈے کی ہے۔ پروست کی بارے میں اپنی رائے کا تعلق ہے وہ غلط فہمی کی حد تک غیر معروضی ہے۔ یا تو انہوں نے کامیو کے "جلاوطنی اور بادشاہت" کے چھ افسانوں کو پڑھا ہی نہیں ہے یا پڑھا ہے تو ابلاغ و ترسیل اس لیے نہیں ہو سکی کہ فاروقی صاحب کو تجریدی بھول بھلیاں نہیں جن کو فاروقی صاحب اور ان کے ادبی رفقا تخلیقی افسانے کی حقیقی کسوٹی سمجھتے ہیں۔ فاروقی صاحب کو یہ بات معلوم نہیں کہ اُردو کے تجریدی افسانوں کے علی الرغم کامیو نے اپنے افسانوں میں جو علامتیں استعمال کی ہیں وہ تہ داری، تنوع اور بوقلموں معنویت کے باوصف مطالب اور مفاہیم کے اعتبار سے غیر واضح نہیں۔ لفظی تمثال گری، تشبیہات اور بامعنی استعارات کے ذریعہ اس نے انسانی مسائل کی پیچیدگیوں اور مربوط فکر و نظر کو پیش کیا ہے۔ اگر انہیں یا کسی اور کو میری بات پر شمہ برابر بھی شک ہو تو وہ مجموعہ کا پہلا ہی افسانہ "بدکار عورت" (THE ADULTEROUS WOMAN) پڑھ کر دیکھ لے، اس کے بعد ایک قاری کو خود بخود داعلی تحریک کی بنیاد پر "غدار" (THE RENEGADE) "مہمان" (THE GUEST) اور دوسرے افسانوں کے مطالعے پر مجبور ہونا پڑے گا۔

فی الحقیقت فاروقی صاحب "افسانے کی حمایت میں" صرف افسانوی صنف ہی کو شاعری کے مقابلے میں کمتر نہیں سمجھتے ہیں بلکہ اس حوالے سے ہر وہ صنفِ ادب فروتر ہو جاتی ہے جو نثر میں لکھی گئی ہے یا لکھی جاتی ہے۔ اس کی وجہ انہوں نے اپنے اس مضمون میں بیان کر دی ہے: "شعر اس لیے برتر ہے کہ وہ زبان کا بہتر، زیادہ حساس اور لچکیلا استعمال کرتا ہے۔"

حیات اللہ انصاری نے "جدیدیت کی سیر" میں اس کا وہ معروضی جواب دیا ہے کہ فاروقی صاحب ہنوز لاجواب ہیں اور شاید سوچ بھی رہے ہوں کہ اس مضمون کو لکھنے سے قبل انہوں نے افسانے اور شاعری کے حوالے سے اپنے پر تناقض مافی الذہن کے متعلق غور و خوض کرنے کی زحمت کیوں گوارا نہیں کی تھی۔ حیات اللہ انصاری نے لکھا ہے کہ "اگر ایسی ہی بات تھی (یعنی شاعر نثر سے بہتر ہے) تو فاروقی صاحب نے اپنی یہ بحث نظم میں کیوں نہیں کی؟" اس کا تو یہی مطلب ہوا کہ جو چیز (یعنی نثر) فاروقی صاحب کے خیال میں کم تر ہے اس کو وہ اتنا عزیز سمجھتے رہے ہیں کہ اس کے لیے انہوں نے اپنی عمر عزیز کا ایک بڑا قیمتی حصہ گزارا (گنوا) دیا۔ فاروقی صاحب نے تو شاید اس مضمون کے ذریعہ ایک نیا شوشہ یہ سوچ کر چھوڑا تھا کہ وہ دنیائے ادب کو اپنے اس نادر خیال سے ششدر کرنے کے ساتھ ساتھ متمتع بھی کریں گے مگر انہیں یہ نہیں معلوم تھا کہ نئے خیال کی اس وقت پذیرائی ہوتی ہے جب وہ نہ صرف یہ کہ منطقی اعتبار سے معنویت رکھتا ہو بلکہ اس کو تناقضات و تضادات سے بھی کلیتاً مبرا ہونا چاہیے۔ فاروقی صاحب کے اس نادر الوجود خیال کی بابت افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ جس تجریدی افسانے کی انہوں نے حوصلہ افزائی کی، وہ یا اس سے بھی کمتر چیز ہے۔

تجریدی افسانے کی حمایت میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے جو دلائل پیش کیے ہیں وہ بھی منطقیت اور معروضیت سے یکسر عاری ہیں۔ خوب صورت الفاظ اور نادر لفظیاتی ترکیب کے باوصف وہ یہ ثابت نہ کر سکے کہ تجریدی افسانہ نگاری انحراف کی آواز تھی اور یہ کہ اس کے پس منظر میں سائنٹفک عوامل اور ادبی، فکری، معاشرتی اور سیاسی رجحانات کارفرما تھے۔ وہ تجریدی افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اپنے تاثرات یوں بیان کرتے ہیں کہ ایک عام قاری خود کو بے دا کو بودم کہے بغیر نہیں رہ سکتا۔ انہوں نے سریندر پرکاش کے افسانہ "جو کھورہ الرحیم" کی یوں تعریف کی ہے۔ "کیا بے پناہ افسانہ ہے لیکن بہت سے لوگوں کو آسانی سے ہضم نہیں ہوگا۔"

سریندر پرکاش بلاشبہ ایک اچھے افسانہ نگار ہیں لیکن ان کا یہ افسانہ مجھ سے آسانی سے تو کیا مشکل سے بھی ہضم نہیں ہوا اور پھر حیات الہ انصاری اور اقبال متین نے بھی اس افسانے کی تفہیم کے سلسلے میں اپنی شکست تسلیم کر لی۔ انصاری صاحب کے الفاظ میں سریندر پرکاش نے تلقارس کی شکل میں "جدیدیت" کے بجسے کو زمین پر کھڑا کر دیا لیکن طاقت گفتار کو زمین سے جتنا دور کرنا ممکن تھا۔ اتنا دور کر دیا۔ وہ "جدیدیت" کا مجسمہ ہے جو پوجنے والوں کے لیے تو بہت کچھ ہے مگر سمجھنے والوں کے لیے صرف بے حس و حرکت پتھر۔" شاید انصاری صاحب کی یہ بات بیشتر تجریدی افسانوں کے لیے استعمال کی جاسکتی ہے۔

تجریدی افسانے کے نقادوں کے نزدیک جو چیز قاری کی سمجھ سے بالاتر ہو وہ یقیناً ایک بلند پایہ تخلیق ہے۔ دوسرے الفاظ میں افسانے کا ابلاغ اس وقت ممکن ہے جب قاری کو افسانے کے مطالعہ کے بعد اس کے لکھنے والے کے ذہن کو مستعار لینے کی ضرورت محسوس ہونے لگے۔ اس کے باوجود بھی اگر افسانے کا ابلاغ نہ ہو تو پھر اس کا پرچار کرنے والے ناقدین کی خدمات تو ہر وقت ہی حاصل ہو سکتی ہے۔

تجریدی افسانہ نگار اور اس کے قاری میں کوئی ہم آہنگی نہیں، کوئی ذہنی رشتہ نہیں اور ان کے درمیان کی خلیج کو پاٹنے کی شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر نارنگ اور دوسرے نقادوں کی سر توڑ کوششوں کو لا حاصل ہی کہا جا سکتا ہے۔ اب ان نقادوں کو حقیقت پسندی کا ثبوت دیتے ہوئے تسلیم کر لینا چاہیے کہ تجریدی لکھنے والوں کا نظام فکر لایعنی تجریدیت کے زیر اثر کام کرتا ہے۔ لہٰذا ان کے افسانوں میں معنیاتی امکانات اور ابلاغ کی تلاش خود ایک بے معنی عمل ہے۔

تجریدی افسانے کے مزاج میں تجریدیت اور کہانی پن کی گمشدگی کے باوصف اس تحریک کے دوران چند ایسے بھی علامتی افسانے لکھے گئے ہیں جنہیں تخلیقی اختیار، علامتوں کے ماہرانہ استعمال اور ادبی تجربے کے حوالے سے نہ صرف یہ کہ قاری کے ادراک نے قبول کیا بلکہ انہیں پسند بھی کیا گیا ہے۔ ان افسانوں کی تہ داری، اسلوب کی ندرت، استعاراتی و اشاراتی معنویت اور ہیئت و تکنیک قاری کے فکر و احساس کو غذا فراہم کرتی ہیں۔

"دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم"، "بجوکا"	(سریندر پرکاش)
"آخری آدمی"، "کایا کلپ"	(انتظار حسین)
"پرندہ پکڑنے والی گاڑی"، "کیمیا گر"	(غیاث احمد گدی)

"رامائن"	(جوگندر پال)
"ڈوبتے ہوئے لوگ"	(اقبال مجید)
"ہزاروں سال لمبی رات"	(رتن سنگھ)
"چھپکلی بے دیوار"، "کہانی مجھے لکھتی ہے"	(احمد ہمیش)
"باہر کفن سے پاؤں"	(عرش صدیقی)
"اوجھل"	(نیر مسعود)
"سواری"، "پنجرہ"	(خالدہ حسین)
"ڈوبتی پہچان"، "دشت امکان"	(رشید امجد)
"کس کی کہانی"	(کلام حیدری)
"آگہی کے ویرانے"	(اقبال متین)
"ننگی دوپہر کا سپاہی"	(سلام بن رزاق)
"چاپ"	(رام لعل)
"ادب کا تنہا سفر"، "دل ڈوبنے کا منظر"	(ناصر بغدادی)

اپنے فنی رویوں، علامتی اسلوب اور ٹریٹ منٹ کی وجہ سے بآسانی قاری کے فہم کا حصہ بن سکتے ہیں۔

ان کے علاوہ انور عظیم، مظہر الزماں خاں، تقی حسین خسرو، حسن منظر، عبدالصمد، انور خان، احمد داؤد، محمد منشا یاد، انور سجاد، کنور سین، بلراج مین را، حسین الحق، محمود واجد، یوسف عارفی اور الیاس احمد گدی نے بھی جدید علامات واستعارات اور رمزیت واشاریت کی مدد سے اُردو کے افسانوی ادب میں چند اچھے افسانوں کا اضافہ کیا ہے۔ ان میں منفی تجریدیت کی جگہ معنوی تہہ داری اور علامتی رجحان ملتا ہے اس لیے قاری ان افسانوں کو پڑھنا پسند کرتا ہے اور اس کے ذہن پر دیرپا اثرات مرتب ہوتے ہیں۔

علامتی ابعاد کو دریافت کرنے کے بہانے جس تجریدی افسانے کی تحریک کا آغاز ہوا تھا وہ تجرباتی مراحل سے تخلیقی سطح تک پہنچے بغیر اپنی مرگ انگیز منتہا تک پہنچ چکی ہے۔ تجرید پسندوں کو اب احساس ہو گیا ہے کہ انھوں نے اظہار کے جس تجریدی پیرائے اور معنی کی جن لایعنی جہتوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی تھی، ان کو قاری نے یکسر مسترد کر دیا ہے۔ چھٹی دہائی کے معتبر افسانہ نگاروں نے خارجی اور داخلی عوامل کے امتزاج کی بنیاد پر تہہ دار اور عام فہم علامتی زمینوں پر افسانوں کی تخلیق کی تھی اور آج انھی زمینوں پر تجریدی افسانہ نگار نئی نسل کے بالغ نظر لکھنے والوں کے ساتھ ایسے افسانے لکھ رہے ہیں جن کی تفہیم کے سلسلے میں قاری کو نام نہاد نقادوں کے تشریحی مضامین کو پڑھ کر کنفیوز ہونے کی ضرورت نہیں۔ اب آنے والا وقت ہی بتا سکے گا کہ تخلیقی اعتبار سے کس دور کے کون سے افسانے اچھے تھے اور کون سے معیار کے لحاظ سے پست اور ناقابلِ مطالعہ اور یہ اس وقت ہی ممکن ہے جب فکشن کا نقاد جغرافیائی تعصبات، ادبی مصلحتوں اور گروہ بندی سے بالاتر ہو کر افسانہ نگاری کی تحریروں کا معروضی مطالعہ ادبی دیانت داری کے ساتھ کر سکے گا۔

☆☆☆

افسانے کے اظہار کا مسئلہ

مہدی جعفر

اظہار کا مسئلہ ترسیل کے مسئلے سے مختلف ہے۔ ترسیل قاری کا احاطہ کرتی ہے اور اظہار فن کار سے متعلق ہے۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے وہ اپنی صنف کی نسبت سے اپنے اظہار میں کچھ زیادہ ہی آزاد ہے۔ شاعری اگر پابند ہے تو اپنے آہنگ اوزان وغیرہ کی۔ اسے بیانیہ کی زنجیر سے کافی حد تک نجات رہتی ہے۔ مگر افسانہ نگار اپنے اظہار پر ترسیل کی پابندی سے بالکل چھٹکارا حاصل کرنے میں شاید حق بجانب نہیں ہے۔ شعوری طور پر نہ کی لاشعوری طور پر ہی ترسیل اپنا اثر ڈالتی ہے۔ ترسیل کے سلسلے میں جو زنجیر اسے پابند کرتی ہے عموماً وہ بیانیہ کی ہے۔ نئی نسل کا افسانہ نگار اپنی ذہنی فعالیت کی بنا پر زیادہ بندھا نہیں رہنا چاہتا۔ اس میں استقلال واستقرار کی کمی ہوتی ہے۔ طرفہ یہ کہ اس دور میں صبر وقرار جیسی اشیا معدوم ہوتی جارہی ہیں۔ زمانے کی تیز رفتاری اظہار جیسے پودے کو بھی پامال کرنے پر تلی ہوئی ہے۔ لہٰذا نیا فن کار اپنا وقت نکھارنے سنوارنے پر صرف کرنے کے بجائے اپنی نکالی ہوئی فرصت کو نئے پن اور نئی جہتوں کی گرفت میں لگا دیتا ہے۔ چنانچہ نئی نسل کے فن کار نے اپنے ارتقا کو فطری طور پر نئی زبان کی تشکیل سے جوڑ دیا ہے۔ وہ الفاظ کی نئی تراکیب سے اپنا وسیلہ اظہار منتقل کرتا ہے اور ایک ہی جست میں کئی باتیں گرفت میں لینا چاہتا ہے۔ وہ قاری کے تاثر پر قانع ہے چاہے برعکس ہی کیوں نہ ہو۔ نئے فنکار کو اظہار کی ذمہ داری قبول کرنے میں عار نہیں مگر ترسیل کا زیادہ بوجھ قاری کے کاندھوں پر ڈال دیتا ہے۔ کیا اس کا رویہ متوازن ہے؟ شاید ہاں۔

عصری حسیت کی رو سے دیکھئے تو آج کی صورت حال انتہائی پیچیدہ دشوار اور بوجھل ہے۔ ماحول سنگلاخ ہے۔ راہیں مسدود نظر آتی ہیں۔ پیش منظر دھند سے اٹا ہوا ہے اور امید کی کرن اوجھل ہے۔ سوال اٹھتا ہے ایسی صورت میں کیا قاری فن کار کا ہاتھ بٹا نہیں سکتا؟ کبھی کبھی قاری کی دلچسپی کے واسطے سے اور اس کی ذوقی صلاحیتوں کو ابھارنے کے لئے genuine فنکار اپنے طریق اظہار سے شدید ذہنی اور سر درد پیدا کر دیتا ہے مگر یقیناً ذرا وقت گزرنے کے بعد وہی قاری اپنے آپ کو ایک بہتر صورت حال میں پائے گا تا کہ اظہار اور ترسیل کے درمیان گمشدہ رشتہ استوار کر سکے۔ نئی نسل کے اظہار سے متصل ہو جانے پر روایتی طرز کا قاری بھی کچھ زیادہ پچھڑا نہیں رہ جاتا۔ بس دونوں کے درمیان حیاتی فعالیت کا فرق رہ جاتا ہے۔ اسی فعالیت کے اختلاف سے غلط فہمیاں جنم لیتی ہیں۔ نئی نسل کے ترجیحے پن کو برداشت نہ کرتے ہوئے پرانی نسل حل نکالنے کی کوشش کرتی ہے۔ مگر کب تک، آخر کار تخلیقی الیکٹران نئے ایٹمی مدار میں جست لگا ہی دیتا ہے۔ نئی نسل کا مسئلہ محض مختلف سمتوں کی جست کا نہیں بلکہ تخلیقی تعبیر کا بھی ہے۔ یعنی individual variability سے اخذ کی ہوئی individual

uniformity کی تشکیل۔

اظہار کے سلسلے میں نئی نسل نے جو طرح طرح کی استعاراتی ہیئتی اور اسلوبیاتی کروٹیں لی ہیں وہ افسانے کی قلب ماہیت کا پیش خیمہ ہیں۔ نئی نسل کے سامنے استعاروں اور علامتوں کے نئے پیکر تراشنے کا مسئلہ ایک طرف ہے تو دوسری طرف ان سے فن کی تشکیل کرنے کا مسئلہ ہے۔ مسئلہ یہ بھی ہے کہ کون سی پرانی قدروں کو قائم رکھا جائے۔ اظہار کے نئے بر اعظم کا انکشاف کرنے میں نیا فن کار کشتی کھے رہا ہے۔ مگر ہر کولمبس اپنے ساتھیوں یعنی قاریوں کے ردِ عمل کا سامنا بھی کر رہا ہے۔

نئے افسانوں کا اظہار محض تکنیک کے تو بہ تو تجربوں تک محدود نہیں رہ گیا ہے۔ ستر سے اسی کی دہائی کے اوائل میں اکرام باگ، اختر یوسف، قمر احسن، شوکت حیات، شفق، حسین الحق وغیرہ نے سامنے آ کر نئی نسل کے اظہار کو بڑھاوا دینے کی کوشش کی۔ پاکستان میں انور سجاد اور خالدہ اصغر پہلے ہی شروع کر چکے تھے۔ احمد ہمیش، رشید امجد، احمد داود اور مرزا حامد بیگ، مسعود اشعر جیسے فن کاروں نے اظہار کا مسئلہ حل کرنے کے لئے نئے راستے اختیار کیے۔ مسئلہ اظہار کے تجربوں کا اتنا ہی ہے جتنا کہ ترسیل کے تجربوں کا ہے۔ اظہار کا مسئلہ نئی زبان کے استعمال کے ساتھ افسانے کو وسیع اور موثر کینوس مہیا کرنا بھی ہے۔ ایسا کینوس جو نئی پود کے ذریعہ اظہار کو طویل افسانوں، ناولوں، حتٰی کہ داستانوں تک پہنچا سکے۔ اظہار کے نئے وسائل کو دیکھتے ہوئے شاید داستان کا لفظ مناسب نہیں۔ یہ نیا تجربہ اپنے ساتھ اپنا عنوان بھی لائے گا۔

یہ بات شاید غلط نہ ہو کہ اب جبکہ فن کار نے قاری کا امتحان لے لیا ہے، قاری فن کار کے امتحان پر آمادہ ہے کہ دیکھیں اس کا اظہار مختصر افسانوں کی تجربہ گاہ سے ایک بڑے میدان میں کیونکر آتا ہے۔ جدید افسانے اگر طویل ہوتے ہیں تو یہ ایک فنا منا ہے جس میں ہم مختلف عوامل کا زیادہ وسیع امتزاج دیکھ سکتے ہیں۔ ان میں استعاروں اور علامتوں کا نقش زیادہ مناسب اور مکمل صورت میں داخل ہو سکتا ہے۔ اظہار کی ندرت میں فن کار کتنا قادر ہے اس کا اندازہ بڑے کینوس پر ہوتا ہے جہاں تخلیقی عمل کی پرچھائیاں لمبی پڑتی ہے اور بیانیہ کے تناسب اور مزاج کا مکمل کر اندازہ ہوتا ہے۔ ان طویل افسانوں کا آپس میں تقابل کیا جائے تو ہر ایک کی خصوصیت یا کوتاہی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ یعنی تاریخ کی انجانی پرتیں عصری سطح پر فن کار کا نیا تخلیقی عمل کیا گل کھلاتا ہے۔

"مردہ گھوڑے کی آنکھیں" ایک ہی مضبوط استعاراتی محور پر عصری حسیت یا تاریخی انجانی فکری محسوسات اور داستانی اظہار کے ساتھ کھینچ لاتا ہے۔ یہ افسانہ جدید و قدیم کی آمیزش سے طویل اظہار کا مسئلہ حل کرتا ہے۔ "باز گوئی" میں عصر حاضر کا کردار داستانی صورت حال سے گذرتا ہے جو تاریخیت سے لبریز ہونے کے باعث زیادہ تر روایتی بیانیہ کی شکل اختیار کرتی ہے۔ "کہانی مجھے لکھتی ہے" کے تخلیقی عمل میں نئی رومانیت اور فردیت کے ساتھ تاریخیت اور انشائیے کی آمیزش ہے جو اسے وسعت بخشتی ہے۔ علاوہ بریں اس میں تخلیقی عمل کی نوعیت زیرِ بحث ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کیا روایتی بیانیہ نئی نسل کے موڑ کو گرفت میں لے سکتا ہے؟ کیا قدیم دیومالائی عمل طویل سفر پر نکل پڑنے کی ترغیب کے ساتھ نیا زادِ راہ فراہم کر سکتا ہے کہ افسانہ عصری سطح سے آگے بڑھے۔

ظاہر ہے افسانہ نئے میڈیا میں اترنے یا نئے ابعاد میں پھیلنے کے لئے نیا اظہاری وسیلہ چاہتا ہے۔

اظہار کے ٹھوس تجربے انور سجاد نے مختلف بیماریوں کی زمینوں میں کیے ہیں۔ کیا ایسے اظہار کی بنیاد پر عہد حاضر کی داستانیں لکھی جاسکتی ہیں۔ افسانہ ''آج'' طویل ہونے کے باوجود سمٹتا ہے۔ یعنی مختلف اکائیوں سے ہوتا ہوا کلی طور پر ''کروموسوز'' کی سطح تک جا پہنچا ہے۔ انور سجاد کے ٹھوس (concrete) استعاراتی اظہار میں تبدیلی نہیں ملتی اور آگے بڑھنے اور عقب میں پھیلنے کی گنجائش انور سجاد ہی نکال سکتے ہیں یا شاید وہ ایسا نہیں کرسکتے۔ اس لئے کہ ان کا ترچھا کستا یا بل کھاتا ہوا اسلوب یا جملوں کا سنٹیکس حقیقت خیز ہونے کے شعوری عمل میں فطری اساطیری تشکیل سے گریز کرتا ہے۔ چنانچہ اسلوب میں آرکی ٹائپس سامنے آتے ہیں مگر خارجیت کی یلغار کی وجہ سے داخلی تجسیم کی گرفت سے پرے ہوجاتے ہیں۔ ''سنڈریلا'' میں بھی ان کا رویہ اسطور سازی کے بجائے اسطور شکنی کا تھا۔

طوالت کے سلسلے میں ایک نیا طرز اظہار ایک ہی استعارے یا علامت کے گرد کئی افسانوں کا تشکیل پانا ہے۔ رشید امجد نے اظہار کے نئے طریق کار سے 'قبر' اور 'تابوت' کے عمل اور ردعمل کو ماحول اور مناظر کی متنا طیسیت عطا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے افسانوی مجموعے ''بیزار آدم کے بیٹے'' کے اکثر افسانے تجسیمی بھی ہیں اور تمثیلی بھی۔ گو کہ ان کے یہاں جانوروں کی تمثیل نہیں کے برابر ہے۔

تمثیلی افسانے تاریخی ارتقا اور عصری حسیت پر گرفت رکھنے کی غرض سے سماجی اور سیاسی شعور کو پیچیدہ صورت حال میں خلق کرتے ہیں۔ تمثیلی اظہار میں تصورات اور خیالات پروجیکٹ کرنے کے لئے مناسب پیکر تراشے جاتے ہیں جن میں آرکی ٹائپس بھی جھلکتے ہیں۔ تمثیل کا افادی پہلو یہ ہے کہ ''سازشی دور''، ''الف لام میم''، ''ڈوب جانے والا سورج''، ''قصہ دیو جانس جدید'' جیسے افسانے نئے بیانیہ کی تشکیل میں معاون ہیں۔ علاوہ بریں یہ افسانے تکنیک کے تجربوں کے غماز ہیں۔

قاری اور فن کار دونوں کا مسئلہ آگے نکلنے کا ہے۔ مگر تجریدی یا علامتی افسانہ نگار اپنی دشواریوں کے باعث قاری کی ترسیل کی پروا نہیں کرتا وہ خود کو اظہار تک محدود رکھتا ہے۔ یہاں اظہار کا مسئلہ زیادہ پیچیدہ ہوجاتا ہے۔ ظاہر ہے فن کی تخلیق کے دوران فن کار کے داخلی قاری کے علاوہ دوسرا کوئی رمز شناس موجود نہیں ہوتا جو اپنے ردعمل کے ذریعہ خبر دے کہ اظہار کی تکمیل میں کیا نچ رہا ہے اور اسے کہاں کہاں اور کتنے پیچ ڈالنے ہیں۔ طرہ یہ کہ فن کار کا داخلی قاری اسی کی برین واشنگ کا شکار ہے۔ چنانچہ نئے فن کار کا پہلا مسئلہ اپنی اصل پر بھروسہ اور اعتماد کرنا ہے۔ علامتی افسانوں کی دشواری یہ ہے کہ تخلیق کے دوران ایک شدید قسم کی امیجری تحیر یا تاثر کی صورت پہلے پیدا ہوتی ہے، اس کیفیت کو استعاروں یا لفظوں کا جامہ پہنانے کا مسئلہ بعد میں اٹھتا ہے۔ یہ تمثیلی افسانوں کے برعکس ہے جس میں خیالات اور تصورات کو پیش کرنے کے لئے مناسب امیجز یا استعارے تلاش کئے جاتے ہیں۔ ہم علامتی اظہار کی رو سے فن کاروں کے دو رویوں پر نظر ڈال سکتے ہیں۔ مثلاً بلراج کومل، انور خان، اکرام باگ، مظہر الزماں خاں، احمد ہمیش وغیرہ ایسا علامتی حصار خلق کرتے ہیں جس میں بیانیہ کو زیادہ تقلب ماہیت سے نہیں گزرنا پڑتا۔ بلکہ زیادہ تر روایتی بیانیہ سے کام چل جاتا ہے۔ ان کے یہاں نئی گرفت کا احساس اچھوتے پیڑن کو طلتے میں لینے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اسلوب اور ہیئت میں نامانوس اکھڑے پن یا مروڑ کا عمل دیکھا جاسکتا ہے۔ دوسری طرف سریندر پرکاش، بلراج

مین راء، انور سجاد، رشید امجد، احمد یوسف، شفق، شوکت حیات وغیرہ بیانیہ کی ادھوری یا مکمل قلب ماہیت کی بنیاد پر نئے استعارے خلق کرتے ہیں جو ان کی علامتی بنت کے کام آتے ہیں۔ چنانچہ یہ افسانہ نگار بیک وقت تمثیلی اور علامتی اظہار کے دوہرے مسائل کا سامنا کرتے ہیں۔ لفظیاتی استعارہ سازی سے بیانیہ کی تشکیل میں رشید امجد اور اختر یوسف کے افسانے قابلِ توجہ ہیں۔ وہ سمندروں کو قطروں میں اور ریگ زاروں کو ذروں میں اتارتے ہیں یا اس کے برخلاف وسعت اختیار کرتے ہیں۔ اختر یوسف کے دیومالائی استعاروں کی لڑی میں جو نگر جھلملاتی ہیں اپنی ماورائی بنا پر علامتی بنت رکھتی ہیں۔ ظاہر ہے یہاں مسئلہ زندہ زبان یا بیانیہ خلق کرنے کا ہے۔

نئی اور زندہ زبان کا مسئلہ حل کرنے کے لئے فن کار نے اردگرد کے ماحول کو اچھی طرح کھنگالنے کی کوشش کی ہے۔ انتظار حسین "زرد کتا" میں داستانی اور تمیثی طرزِ اظہار کی بازیافت کرتے ہیں۔ انور سجاد شہری میڈیم کے استعاراتی استعمال میں پیش پیش ہیں۔ احمد داؤد "عجائب گھر ایک" اور "دو" میں شہر کے منظروں سے ایسے فطری اور غیر فطری عوامل کا تصادم مرتسم کرتے ہیں جو متضاد ہو گئے ہوں۔ "چوہا ہے پر بولتی عورت" ازل سے پرواز کرنے کی ایک خواہش کے باوجود اسٹیچو کی شکل میں غیر معمولی نقش ابھارتی ہے۔ سرد ماحول کو زندہ کرنے کی ایک طنزیہ کوشش ہے۔ مرزا حامد بیگ "برج عقرب" میں Constellation یا نجوم کے اثرات سے پیدا شدہ سریت اور متنا طیسیت سے ایک نئی صورتِ حال خلق کرتے چلے جاتے ہیں۔ فرد کا شہری کردار، زندگی پر اس کی قلیل مدتی گرفت، عمر کے کارآمد وقفے کی ناپائیداری، ماحول کی زہرناک کیفیت یہ ساری باتیں اظہار میں سمانا چاہتی ہیں اور سنہرے بچھو کی مرکزی علامت سر ابھارنے لگتی ہے۔

مسئلہ یہ رہا ہے کہ افسانوں میں علامت کی ضروری تجسیم اور اس کے بھرپور اظہار میں فن کار کو بڑی حد تک کامیابی حاصل نہیں ہوتی۔ علامت ایک شدید تاثر بکھیر دیتی ہے اور قصہ ختم۔ سوال یہ ہے کہ فن کار علامت کو طلوع کرنے میں کتنا انتظام اور اہتمام کرتا ہے تاکہ علامت جمالیاتی سطح پر نکھر اٹھے؟ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ سریندر پرکاش کا "بجوکا" علامت کی مکمل کر دائش کرتا ہے، حالانکہ یہ بات اسی مخصوص افسانے پر محیط ہے۔ بیانیہ کی سادگی کے باوجود جب اچانک کھیت کے پرلے حصہ میں سے فصل کاٹتے ہوئے بجوکا کی زندہ شبیہہ نظر آتی ہے حساسیت کی ایک تیز رو دوڑ اٹھتی ہے۔ پھر ایک ایک لفظ قاری کو حیرت میں ڈالتا چلا جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہوری اور اس کے پوتے تو سکتے میں آ ہی گئے ہیں ساتھ میں قاری بھی سناٹے میں آ گیا ہے۔ بجوکا غیر بشر سے مافوق البشر صورت میں منتقل ہو کر زندہ علامت بن جاتا ہے۔ یہ علامت اپنی ہیئت اور جذباتی تلازمے کی بناء پر اسطوری ہے۔ یہ قلب ماہیت کا عمل ہے۔ علامت کے چند واضح ابعاد غور طلب ہیں۔ بجوکا کھیت اور فصل کے آرکی ٹائپ کی تجسیم ہے۔ کھیت کاٹنے کی رسم سے وابستہ ہے۔ پنچایت کے رواج میں شامل ہے۔ اس کے وجود میں گاؤں کا کُل موجود ہے۔ وہ سماج سے متعلق ہے۔ تاریخ سے منسلک ہے۔ اسے ضابطے تسلیم ہیں۔ ہوری کا حکم مانتا ہے۔ عزت کرتا ہے۔ مگر ان سب باتوں سے ماورا بھی ہے اس کا طرزِ عمل جدید وقت کا ہے۔ برخلاف اس کے ہوری کا غم و غصہ اور جھنجھلاہٹ، اس کا پیچ کھانا ایک روایتی شخص کا طرزِ عمل ہے۔ یہ رویہ اس کا ہے جس نے فصل اگانے میں تکلیفیں جھیلیں مگر فصل کٹنے کا وقت آنے پر frustrated ہو گیا۔ بجوکا کا اطمینان نرمی اور ملائمیت اس کا مسکرانا پھر ہوری

کا متضاد رویہ یعنی غم اور غصہ وغیرہ، دوسروں کی حیرانی یہ سب کے سب ایسے سچویشن کی نمائندگی کرتے ہیں جو عظیم بن گئی ہو۔ بجوکا کی قوت اور ارادہ اس کی کشش ثقل بن جاتا ہے۔ اس محور میں جان پڑتی ہے۔ ڈھانچہ گوشت و پوست اختیار کرتا ہے۔ درانتی اس کے ہاتھ میں خود بخود آجاتی ہے۔ وہ کھیت، ہوری اور پنچایت سے مقناطیسی انداز میں طاقت کھینچتا چلا جاتا ہے۔ یہ علامت Centripetal forceکا ہے۔ ایسا لگتا ہے دنیا میں ایک مافوق وجود کا اضافہ ہو گیا ہے جو نہ صرف گاؤں میں ہے بلکہ شہر، ملک اور بیرون ملک میں بھی موجود ہے۔ اس کا وجود ہر گھر اور ہر فرد میں ہے۔

اس افسانہ میں غالباً زبان اس لئے روایتی انداز کی ہے کہ زاویہ نظر 'ہوری' کا ہے۔ اگر افسانہ 'بجوکا' کی نئی سطح سے تشکیل پاتا تو 'بجوکا' کی طرح زبان بھی transformہو جاتی۔ کیا عہد حاضر کا شعور دوہرے بیانیہ کا طلب گار ہے۔ یعنی خارجی اور داخلی بیانیہ؟

سوال یہ بھی ہے کہ سریندر پرکاش نے اسطوری کردار تخلیق کر دیا مگر اس کی سطح کو دور تک پھیلانے کا جوکھم نہ سہہ سکے۔ کیا "بجوکا" ایک طویل افسانہ بن سکتا تھا جو ماحول کے مختلف ابعاد کو چھانتا پھٹکتا ہوشیار کرتا اور طلسم جگاتا چلا جاتا؟ شہری ماحول کی تمثیلی اور علامتی بیانیہ کے طور پر رشید امجد "شناسائی دیوار اور تابوت" کی سطح پر نئے لفظوں اور اردگرد کی اشیا میں حساسیت بھر دیتے ہیں، ان میں زندگی اور تحرک جگا دیتے ہیں۔ ساری قلب ماہیت، اشیا، ماحول اور فرد کی سوچ میں ہے۔ مکالموں میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہے۔ بیانیہ میں حقیقت اور خواب کے تصادم کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ علامت کو ابھارنے سے پہلے بیانیہ کو طلسمی کرنا کیوں ضروری تھا؟ شاید اس لئے کہ مایوسی اور زخم خوردگی کا مجرد احساس بیانیہ میں پھیل کر قاری کو غیر دلچسپ اور بے کیف کر دیتا۔ رشید امجد کے اس افسانے کا تقابل عوض سعید کے افسانے "رات والا اجنبی" سے کیا جائے تو ہم دیکھیں گے کہ آخر الذکر افسانہ تجریدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں جنسی یا نا مساقی عمل جو علامت کی تشکیل کا باعث ہے، مفقود ہے۔ رشید امجد کے افسانے کی طرح یہاں بھی ازدواجی زندگی کی مایوسی اور نفسیاتی خلیج ظاہر ہوتی ہے۔ رات والے اجنبی کا استعارہ مافوق الفطرت نہیں ہے۔ مگر رشید امجد کے یہاں اچانک زن و شوہر کی خلیج سے ایک مافوق البشر ہیولے کی تجسیم افسانے کو علامتی جہت سے ہمکنار کر دیتی ہے۔ یعنی گذرتی عمر کے ساتھ عہد حاضر کی سچویشن اس طرح مدغم ہوتی ہے کہ عورت کی مرد سے بے اعتنائی اپنا داخلی آہنگ لئے ہوئے الگ حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ عجیب الخلقت ہیولا جو زن و شوہر کی علاحدگی کی تجسیم ہے، ایک ساز بجاتا ہے اور اس کی آواز پر عورت رقص کرتی ہے۔ صورت حال کی plurality کو اجتماعی طور پر بھی پیچانا گیا ہے۔ یہ انفرادیت یا فردیت کے اعتبار سے سماج کا حصہ ہے۔ اس لئے کہ پڑوسیوں کے یہاں بھی ہیولا دیوار پر بیٹھا ہے اور اس کی ساز پر پڑوسی کی عورت رقص کرتی ہے۔ اگرچہ رشید امجد کی تشکیل کردہ علامت میں بھی قلب ماہیت کا عمل ہے مگر یہ ہیولا سریندر پرکاش کے "بجوکا" کے برخلاف کسی خارجی شے کی داخلی تجسیم نہ ہو کر داخلی صورت حال کی داخلی تجسیم ہے جسے خارج پر منعکس کیا گیا ہے۔ ہیولے میں تاریخیت نہیں ہے، بلکہ ازلی کیفیت ہے۔ مکانی طور پر یہ شہر کا سمبل ہے۔

سریندر پرکاش اور رشید امجد کے افسانے اور دیہی اور شہری فضا کی پروردہ علامتیں چند مسائل کو جنم دیتی

ہیں۔ مثلاً۔

☆ کیا نئی زبان کی تشکیل میں داستانی زبان کی بازیافت ضروری ہے۔؟ یا نئی علامتی اور استعاراتی زبان کی تخلیق اس لیے ضروری ہے کہ آج کی حسی اور جذباتی روش پہلے سے بہت مختلف ہے؟ کیا افسانہ نئے بیانیہ کی صورت میں آگے بڑھ سکتا ہے؟

☆ کیا علامت کا مافوق الفطرت اور مافوق البشر ہونا ضروری ہے؟

☆ کیا علامتی افسانہ اجتماع سے کٹا ہوا ہے یا اس کے ابہام اور obliqueness کی وجہ سے ایسا گمان ہوتا ہے؟

☆ کیا دریافت شدہ تکنیک اور ٹریٹمنٹ کی میکانکیت استعمال کرنا زیادہ بہتر ہے بہ نسبت اپنی تکنیک اور ٹریٹمنٹ کی راہ نکالنا؟

[یہ مضمون ''نیا افسانہ روایت اور مسائل''، مرتبہ پروفیسر گوپی چند نارنگ، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی، ۱۹۸۱ء، میں شامل ہے۔ آج پچیس برس بعد ہم دیکھتے ہیں کہ رواں بیانیہ والا افسانہ لکھنا عام تخلیقی روش ہے۔ ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ آج پھر سارے امکانات نئے قسم کے علامتی افسانے کے اندر روشن ہیں۔ افسانوی پیش منظر اس لحاظ سے امید افزا ہے۔]

☆☆☆

جدید افسانے کے فکری عناصر

شہزاد منظر

افسانے میں دانش ورانہ یا فلسفیانہ عنصر کا ذکر آتے ہی بعض ناقدین کی تیوریوں پر بل پڑ جاتے ہیں اور وہ ایسے افسانوں کی یہ کہہ کر مذمت کرتے ہیں کہ اس طرح افسانہ بوجھل ہو کر اپنی اہمیت گنوا بیٹھتا ہے اور افسانہ افسانہ نہیں رہتا فلسفہ بن جاتا ہے۔ یہ وہ ناقدین ہیں جو بنیادی طور پر جمالیت پسند واقع ہوتے ہیں اور ان کے نزدیک ادب کا مقصد سوائے لطف اندوزی اور جمالیاتی حظ کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ ایسے لوگ، جو افسانے کا مقصد صرف تفریح طبع تصور کرتے ہیں، انھیں تفریحی ادب ہی پڑھنا چاہیے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ تفریحی ادب، ادب نہیں ہوتا۔ وہ ادب ضرور ہوتا ہے، لیکن وہ سنجیدہ ادب سے ان معنوں میں مختلف ہوتا ہے کہ اس کا صرف ایک مقصد ہوتا ہے اور وہ ہے تفریح، جبکہ سنجیدہ ادب لکھنے والوں کا مقصد صرف تفریح نہیں ہوتا۔ یہاں سے ادب کے بارے میں واضح طور پر دو مختلف نظریے سامنے آتے ہیں۔ اس کے ساتھ ادب کی دو مختلف تعریفیں بھی۔ ایک نظریے کے مطابق زندگی کی تنقید، تعبیر اور تفہیم، لہٰذا یہ وہ نکتہ ہے جہاں جدید اور تفریحی ادب کے مابین خط فاصل قائم ہوتا ہے۔

ادب کا مقصد اگر زندگی کی تعبیر و تفہیم ہے تو یہ ممکن ہی نہیں کہ ادب، خصوصاً افسانہ، ناول اور ڈراما زندگی کی آگہی اور شعور سے نابلد ہو۔ دراصل زندگی کی آگہی اور شعور ہی وہ شے ہے، جسے ہم بصیرت کہتے ہیں۔ بصیرت وہ بنیادی شے ہے، جس سے بڑے اور عام ادب میں فرق پیدا ہوتا ہے۔ دنیا میں بہت سے ایسے ناول نگار ہیں، جن کے ناولوں کو ادبی مرتبہ حاصل نہیں ہوتا۔ آخر ایسا کیوں ہے؟ اسے مثال دے کر یوں کہا جا سکتا ہے کہ ہیرالڈ روبنس اور ان جیسے متعدد ایسے ناول نگار ہیں، جن کے ناولوں کی تعداد اشاعت کروڑوں تک پہنچتی ہے، جن کے ناول لیکن ناول نگاری کے معیار پر سوفی صد درست اترتے ہیں، اس کے باوجود ناقدین اور مورخین، آرویل اور ہرمن ہیسے جیسے ناول نگاروں کو مقام دیتے ہیں، جن کے ناول نہ تو ناول کی کلاسیکی تعریف پر پورے اترتے ہیں اور نہ معیار پر۔ کیا اس کی وجہ محض ناقدین کا ادبی تعصب ہے یا کوئی اور وجہ ہے؟ ناول کے ناقدین معیاری ناول کے لیے جن عناصر کو ضروری قرار دیتے ہیں ان میں پلاٹ، کردار نگاری اور دیگر باتوں کے ساتھ جس عنصر پر سب سے زیادہ زور دیا جاتا ہے وہ مصنف کا نقطۂ نظر یعنی پوائنٹ آف ویو ہے، جسے آپ چاہیں تو مصنف کا نظریۂ حیات بھی کہہ سکتے ہیں، بہر حال یہ اتنا ہی ضروری ہوتا ہے، جس کے بغیر ادبی معنوں میں ناول، ناول نہیں ہوتا۔ یہی شے دوسرے لفظوں میں زندگی کی بصیرت کہلاتی ہے۔ بصیرت (وژن) صرف ناول کے لیے ہی نہیں ادب کی تمام اصناف کے لیے ضروری ہے، جن میں شاعری، افسانہ نگاری، ناول نویسی اور ڈراما نگاری سب کچھ شامل ہے۔

بصیرت کا تعلق فکر سے ہے اس لیے انسان اسے فکر کے مختلف گوشوں اور وسیلوں سے حاصل کرتا ہے، جن میں مذہب بھی شامل ہے اور تصوف بھی، حکمت اور فلسفہ بھی شامل ہے اور زندگی کا براہ راست مطالعہ و تجزیہ اور آگہی بھی۔ اس کے لیے مصنف کو کسی خاص ذریعے کا پابند نہیں بنایا جاسکتا۔ ہمارے سامنے کلاسیکی شعرا میں خیام اور صوفیا میں ابن عربی کی مثالیں ہیں، جنھوں نے دین، فلسفہ اور تصوف کے براہ راست مطالعے سے زندگی کے بارے میں آگہی حاصل کی اور اپنے اشعار میں اس کا اظہار کیا۔ دوسری جانب غالب کی مثال موضوع ہے، جنھوں نے اگرچہ فلسفہ اور حکمت کا براہ راست مطالعہ نہیں کیا، لیکن زندگی کے تجربات اور مشاہدات کی روشنی میں ان کے ذہن میں حیات و کائنات کے بارے میں جو تحیر انگیز سوالات پیدا ہوئے، انھوں نے انھیں اپنی فہم و ادراک کے مطابق سمجھنے کی کوشش کی اور ان کا اپنے اشعار میں ذکر کیا۔ ان تمام مثالوں سے ثابت ہوا کہ آج کے عہد میں کوئی بھی ادبی تخلیق، فکر اور دانش ورانہ عناصر کے بغیر وقیع نہیں ہوسکتی، خواہ فکری عناصر کی کوئی بھی صورت کیوں نہ ہو۔ بیسویں صدی کے ادب میں دانش وری کا عنصر ضروری ہوگیا ہے۔ اس سے قبل شاید یہ ضروری نہیں تھا، اس لیے کہ اس وقت تک روایتی معاشرے میں حیات و کائنات کے مسائل تقریباً طے شدہ تھے۔ نہ خدا کے وجود کے بارے میں شبہات پیدا ہوئے تھے اور نہ انسانی وجود کی معنویت کے بارے میں انسان اس قدر حساس، پریشان اور مضطرب تھا۔ ساری قدریں مستحکم تھیں، لیکن صنعتی انقلاب کے بعد نیچرل سائنس کی ترقی کے ساتھ ساتھ اچانک ساری قدریں اور عقائد ملیامیٹ ہوگئے اور انسان نے نئے سرے سے حیات و کائنات کی ماہیت، خصوصاً اپنے وجود کی معنویت کے بارے میں غور کرنا شروع کردیا اور اس طرح دیگر علوم کس طرح فنون لطیفہ میں بھی فکری عنصر در آیا اور خالص ادب اور خالص فن کا تصور بعید از زمانہ (آوٹ ڈیٹڈ) ہوگیا۔ یوں تو کسی بھی عہد میں فنون لطیفہ خصوصاً ادب میں فکری عنصر جس طرح غالب رجحان بن چکا ہے، اس سے قبل کبھی نہیں بنا۔ آج کے عہد میں ادب کے معنی ہی فکری ادب ہے۔

اس سے قبل ناول کے بارے میں کہا جاتا تھا کہ ناول صرف کہانی بیان کرنے کا نام نہیں ہے۔ ناول کا مقصد حیات افروزی بھی ہے، اس سے قبل تک ادب میں فکری عنصر صرف ناول تک محدود تھا۔ شاعری اور افسانہ نگاری کے لیے یہ ضروری تصور نہیں کیا جاتا تھا۔ اس کی ایک وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ شاعری کا تمام تر انحصار چوں کہ جذبات پر ہوتا ہے، اس لیے شاعری فکری کی متحمل نہیں ہوسکتی حالاں کہ یہ جواز نہایت مہمل اور مضحکہ خیز ہے۔ اُردو اور فارسی کے کلاسیکی شعرا میں کوئی ایسا شاعر نہیں، جن کا کلام فکری عناصر سے خالی ہو۔ حقیقت تو یہ ہے کہ فکری عناصر نے ہی ان کی شاعری کو عظمت بخشی ہے۔ اس لیے بڑے کلاسیکی شعرا میں سے اس ضمن میں کسی کی بھی مثال پیش نہیں کی جاسکتی۔ یہ خیال غلط ہے کہ شاعری صرف جذبات کے اظہار کا نام ہے اور فکر شاعری کے لیے سم قاتل کی حیثیت رکھتی ہے۔ جدید میڈیکل سائنس خصوصاً نفسیات نے ثابت کردیا ہے کہ فکر اور جذبہ الگ الگ چیزیں نہیں ہیں اور یہ نہیں کہا جاسکتا کہ جذبے کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور فکر کی سرحد کہاں سے شروع۔ دراصل افکار و جذبات ایک دوسرے سے اس قدر گھلے ملے ہوئے ہوتے ہیں کہ ان کے درمیان فرق مشکل ہوتا ہے، تاہم عام زندگی میں انسان میں جبلی خواہشات کے اظہار کے وقت جذبات غالب آجاتا ہے اور اس کی شدت کم ہوتے ہی

فکر غالب۔ اس لیے جذبہ و فکر میں کسی ایک کو فوقیت نہیں دی جا سکتی۔ دونوں کی اپنی جگہ اہمیت مسلم ہے۔ اعلیٰ شاعری فکری عناصر کے بغیر محض جذبات واحساسات کی بنیاد پر نہیں کی جا سکتی۔ یہی بات افسانے پر بھی صادق آتی ہے۔ آج کے عہد میں ناول کی طرح افسانہ بھی محض کہانی بیان کرنے کا نام نہیں رہا۔ افسانے میں بھی فکری عنصر ضروری ہو گیا ہے۔ عہد کے شعور کے اظہار کے لیے ضروری ہے کہ افسانے میں بھی فکری اور دانش ورانہ عناصر شامل ہوں۔ محض افسانوی ادب کی اہمیت میں بہت دن قبل لکھا تھا کہ ’’اچھے افسانوں میں ادب کی تخلیقی قوت اس نقطۂ پر ہوتی ہے جہاں اعلیٰ فلسفی اور ماہر سائنس دان ہی پہنچ سکتے ہیں۔ اسے سامرسیٹ مام نے اس طرح کہا ہے:‘‘ جدید افسانہ جدید قارئین کی روحانی ضروریات پوری کرتا ہے، جبکہ پرانی کہانیوں سے اس کی تشفی نہیں ہوتی۔‘‘ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ افسانہ نگار افسانہ لکھنے کے بجائے افسانے کے نام پر دانش وری کا مظاہرہ کرنے لگے۔ اگر ایسا ہوا تو افسانہ اور مقالہ اور افسانہ اور انشائیہ میں کوئی فرق نہیں رہ جائے گا۔ یہ بہت اہم نکتہ ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اب افسانہ اپنی ہیئت اور تکنیک میں وہ نہیں رہا جو ایڈگر ایلن پو، چیخوف اور موپاساں کے عہد میں تھا۔ ناول کی طرح افسانے کی ہیئت، ماہیت اور کامو کے افسانے ’’فاختہ‘‘ کو افسانے کے کلاسیکی معیار پر پرکھا جائے تو ان دونوں افسانوں کو فنی نقطۂ نظر سے مسترد کر دینا پڑے گا۔ اس کے باوجود ان دونوں مصنفوں مذکورہ افسانوں کی اپنی اپنی جگہ ادبی اہمیت ہے۔ اس سے ثابت ہوا کہ افسانہ، اس کی ہیئت، تکنیک اور اسے پرکھنے کا معیار وقت کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے اور اب افسانے کو صرف کلاسیکی معیار پر پرکھا نہیں جا سکتا۔ اس کے لیے نیا معیار متعین کرنا ہوگا اور یہ نیا معیار وہی ہے جو کافکا اور کامیو وغیرہ مفکر ادیبوں نے قائم کیا ہے۔

میرے خیال میں صرف وہی افسانے زیادہ کامیاب ہوتے ہیں، جن میں بیک وقت افسانویت بھی ہو اور خیال افروزی اور فکری جہت بھی۔ فلسفیانہ فکر اوپر سے مسلط کی ہوئی محسوس نہ ہو، بلکہ افسانے کی کوکھ سے نکلی ہوئی معلوم ہو۔ اگر افسانے کی فکری جہت افسانے کا داخلی حصہ بن کر ظاہر ہو تو اس سے بڑھ کر کامیابی کی اور کیا بات ہو سکتی ہے، جیسا کہ انتظار حسین کا افسانہ ’’زرد کتا‘‘ ہے۔ یہ بہت مشکل کام ہے اور یہ ہر افسانہ نگار کے بس کی بات نہیں۔ بہت کم افسانہ نگار ایسے ہوتے ہیں جو خیال انگیزی اور معنی آفرینی کے ساتھ ساتھ افسانے کے فن پر بھی کھرا اترنے میں کامیاب رہتے ہیں۔ اس میں صرف وہی تخلیق کار کامیاب رہتا ہے جو فن کے معاملے میں نہایت باشعور اور کہنہ مشق ہو۔ یہ نٹ کی طرح تنی ہوئی رسی پر چلنے کے مترادف ہے۔ ذرا سی چوک ہوئی کہ تخلیق کار یا تو افسانے کو فلسفے کا پلندہ بنانے کا یا پھر صرف اور محض افسانہ۔ اس آزمائش سے گزرنا آسان نہیں، اس لیے روایتی افسانے میں خیال افروزی بہت کم اور بہ مشکل نظر آتی ہے جبکہ جدید افسانے میں اس کی فراوانی ہے۔ اس کی ایک وجہ افسانے کا علامتی طرزِ اظہار اور تکنیک ہے۔

ہو سکتا ہے میرا خیال غلط ہو، لیکن مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خیال افروز افسانہ صرف جدید تکنیک اور جدید پیرائے میں ہی بہ آسانی لکھا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ افسانے کا روایتی یعنی کنوینشنل پیرایہ اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ دوسرے لفظوں میں فکر انگیز مواد، کنوینشنل پیرائے کے تقاضوں کا ساتھ نہیں دے سکتا۔ شاید اسی لیے افسانے کے پیرایۂ اظہار میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں اور شاید اسی لیے آج کے دور میں افسانہ، کہانی اور

پلاٹ کے بجائے محض ایک خیال، ایک جذبہ اور ایک کیفیت کی بنیاد پر لکھا جانے لگا ہے۔ شاید اسی لیے کہا جاتا ہے کہ مواد اپنے لیے پیرایہ اپنے ساتھ لاتا ہے۔ میں اپنے اس خیال کو مثال کے ذریعے یوں ظاہر کر سکتا ہوں کہ اگر افسانہ نگار زندگی کی بے معنویت کو افسانے کا موضوع بنانا چاہے تو وہ افسانے کے لیے کون سا پیرایہ اختیار کرے گا؟ فرض کیجیے اس نے اس کے لیے روایتی طرزِ اظہار اختیار کیا تو اسے سب سے پہلے پلاٹ (ماجرا) تیار کرنا ہوگا، جو کہانی کی بنیاد ہے۔ اس کے بعد کردار وضع کرنے ہوں گے۔ اس کے بعد بعد واقعات کے تانے بانے کے ذریعے کہانی بیان کرنی ہوگی۔ اس طرح وہ اپنا مقصد ظاہر کر سکے گا۔ دوسرا طریقہ علامتی طرزِ اظہار ہے، جس میں افسانہ نگار چند علامتوں، استعاروں اور تلمیحوں کے ذریعے اپنی بات کہہ پائے گا۔ سوال یہ ہے کہ کون سا اسلوب کس مواد کے لیے موزوں، مناسب اور موثر ہے۔ اس کا فیصلہ افسانہ نگار کو کرنا پڑے گا۔ میرا خیال ہے کہ افسانے کی جدید تکنیک اور جدید پیرائے میں فکر انگیز افسانے لکھنے کے جتنے امکانات موجود ہیں، اتنے کسی اور پیرائے میں نہیں۔ میری ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہیں ہوگا کہ خیال افروز افسانے روایتی تکنیک اور پیرائے میں لکھے ہی نہیں جا سکتے۔ یقیناً لکھے جا سکتے ہیں، لیکن جیسا کہ میں نے اس سے قبل عرض کیا ہے۔ اس کے لیے بڑی مہارت، چابک دستی اور بصیرت کی ضرورت ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ فکری عناصر کا جدید افسانوں میں جس قدر شدت اور تواتر کے ساتھ اظہار ہوا ہے، روایتی افسانے میں نہیں ہوا۔ اسی لیے میں نے بحث کے لیے جدید افسانہ نگاروں کا انتخاب کیا ہے۔ میرا مقصد چند افسانوں کے تجزیے کے ذریعے اپنا موقف واضح کرنا ہے۔ اس لیے میں نے نمونے کے طور پر چند افسانوں کا انتخاب کیا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ میں جن دوسرے فکر انگیز افسانوں سے بحث نہیں کی، وہ خیال افروز نہیں۔

جدید افسانے میں فکری عناصر کی عمدہ مثالیں انتظار حسین کے افسانے "خواب اور تقدیر" اور "رات" میں ملتی ہیں۔ ان دونوں افسانوں کا مرکزی موضوع جبر ہے۔ انسان جبر کے دائرے میں اس طرح گھرا ہوا ہے کہ لاکھ کوششوں کے باوجود وہ اس سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوتا اور اسی کے گرد گھومتا رہتا ہے، ازل سے ابد تک۔ یہ جبر تاریخ کا بھی ہو سکتا ہے اور سیاست اور معاشرے کا بھی اور انسانی تقدیر کا بھی۔ انسان اس نظریے کے تحت مجبور محض ہے۔ اس کے اختیار میں کچھ نہیں۔ وہ بے بس اور لاچار ہے، یاجوج اور ماجوج کی طرح یا پھر پرومیتھیوس اور سی سی فس کی طرح، جنھیں ایک ازلی طاقت نے تاقیامت نا کردہ گناہوں کی پاداش میں سزا بھگتنے پر مجبور کر دیا تھا۔ جبر کے موضوع کو مرکز بنا کر تہذیب کی ابتدا سے آج تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، اسکائلس کا پرومیتھیوس ہو یا کامو کا سی سی فس یا انتظار حسین کا یاجوج ماجوج۔ یہ سب جبر ہی کی داستانیں ہیں۔ کوئی قدیم انداز میں اور کوئی جدید اسلوب میں۔ انتظار حسین نے یاجوج ماجوج کی قدیم اساطیر کو بالکل نیا مفہوم دیا ہے، جس کی اس سے قبل اردو افسانے کی تاریخ میں مثال نہیں ملتی۔

یاجوج ماجوج کے قصے سے کون واقف نہیں۔ اس داستان سے چھوٹے بڑے سب ہی واقف ہیں، لیکن انتظار حسین نے اسے اپنے افسانے "رات" میں بالکل نئے انداز میں اور نئی معنویت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یاجوج ماجوج کو برسہا برس دیواریں چاٹنے کے بعد اچانک احساس ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ بیکار اور لایعنی ہے اور

دیواریں چاٹ کرو، کبھی اس کے باہر نہیں نکل سکیں گے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"پتہ نہیں وہ دن کب آئے گا جب ہم بولنے جوگے ہوں گے فی الحال تو یہی لگتا ہے کہ ہم پیدا ہی اس لیے ہوئے ہیں کہ اس دیوار کو چاٹتے رہیں تا آنکہ موت ہمیں چاٹ لے۔" ماجوج رکا۔ پھر بولا، "کبھی کبھی مجھے لگتا ہے کہ ہمیں موت نہیں آئے گی، جیسے ہم اس دیوار کو ازل سے چاٹ رہے ہیں اور ابد تک چاٹتے رہیں گے۔" کہتے کہتے اس نے تامل کیا۔ پھر بولا: "ہم بھی کسی عامل کے چکر میں آگئے ہیں۔ اس نے ہمیں کتے کے بال سیدھے کرنے پہ نہیں لگایا، دیوار چاٹنے پر لگا دیا۔"

"یہ تو کیا کہہ رہا ہے" یاجوج، ماجوج کا منہ تکنے لگا۔

"میں ٹھیک کہہ رہا ہوں یاجوج، یہ دیوار نہیں چکر ہے۔"

لایعنی عمل اور ضیاع کا احساس ہی وہ آگہی ہے جو آگے چل کر بصیرت بن جاتی ہے۔ یاجوج، ماجوج کی یہ بات مان لیتا ہے کہ یہ دیوار نہیں جبریت کا چکر ہے، لیکن وہ ماجوج سے کہتا ہے، دیکھ یار، اگر یہ چکر بھی ہے تو آج رات ہم اسے ختم کر دیں گے۔ تو دیکھتا نہیں کہ ابھی اول رات ہے اور ہم نے کتنی دیوار چاٹ ڈالی ہے۔" یاجوج دیوار چاٹنے کے لیے مستعد ہو جاتا ہے، لیکن ماجوج اس کے لیے آمادہ نہیں ہوتا۔ وہ جاروت کے الاؤ پہ جا کر بیٹھنے اور اشرسے کہانی سننے کے لیے بے تاب ہو جاتا ہے۔ کتنے ہی سال گزر گئے۔ انھوں نے الاؤ نہیں تاپا اور نہ کوئی کہانی سنی۔ سارا وقت دیوار چاٹنے میں صرف ہو گیا۔

یار واقعی کتنے دن ہو گئے کہ ہم نے الاؤ پہ جا کر بیٹھے نہ کوئی کہانی سنی۔" ایک دم سے کتنے بھولے بسرے الاؤ یاجوج کے تصور میں زندہ ہو گئے۔ بیچ میں دہکتی ہوئی آگ، ارد گرد بیٹھے ہوئے لوگ، ہر عمر کے، کوئی جوان، کوئی بوڑھا اور درمیان میں بیٹھا ہوا کوئی بزرگ کہ رات کے جادو کے ساتھ کہانی کا جادو جگا رہا ہے۔" یار، تو یہاں مجھے اکیلا چھوڑ جائے گا۔"

"پھر تو بھی چل"

یاجوج پر ماجوج کی بات کا اثر ہوتا ہے اور وہ دیواریں چاٹنا چھوڑ کر جاروت کے الاؤ پہ اشر سے کہانی سننے کے لیے چل پڑتے ہیں، لیکن جب وہاں پہنچتے ہیں تو دنیا بدل چکی ہے۔ وہ وہاں کسی کو نہیں پاتے۔ نہ الاؤ اور نہ الاؤ والے۔ البتہ کوئی ادھ جلی لکڑی، کچھ ٹھنڈی راکھ، کچھ ٹھنڈے کوئلے، لگتا تھا ایک زمانے سے یہاں الاؤ گرم نہیں ہوا۔ دونوں حیران ہوتے ہیں کہ آخر ماجرا کیا ہے۔ یاروں پہ کیا گزری کہ الاؤ چھوڑ گئے۔ بہت دیر کے بعد ادھر سے ایک آدمی کا گزر ہوتا ہے۔ یاجوج اسے روک کر پوچھتا ہے "بھائی آج کی شب یہاں الاؤ گرم نہیں ہوا؟"

"الاؤ؟ کیسا الاؤ؟ یہاں تو کوئی الاؤ گرم نہیں ہوتا۔"

"اچھا جاروت کہاں ہے؟"

اس آدمی نے یاجوج کو غور سے دیکھا۔ کب کی بات کر رہے ہو۔

جاروت نے مدت ہوئی یہ لیھا چھوڑ دیا۔ وہ اب حویلی میں رہتا ہے۔ اس وقت آتشدان کے سامنے بیٹھا ہوگا؟"

"حویلی؟ وہ کیا ہوتی ہے؟"

آدمی نے پھر دونوں کو غور سے اور حیرت سے دیکھا: "تم بالکل جنگلی لگتے ہو۔ حویلی کو نہیں جانتے کہ کیا ہوتی ہے۔ اونچی دیواریں، موٹی چھتیں، بھاری دروازے۔ بس یہی حویلی ہوتی ہے۔"

"دیواریں بھی۔ اچھا وہ جاروت نے دیواریں کھڑی کر لی ہیں۔"

یاجوج، ماجوج حیران رہ گئے۔ پھر پوچھا، اشر کہاں ہے؟"

"اشر؟۔۔۔۔ اچھا وہ بوڑھا قصہ گو۔ وہ تو زمانہ ہوا مر گیا۔"

"اشر مر گیا ہے"۔ دونوں نے تعجب سے پوچھا اور افسوس کرنے لگے۔ پھر پوچھنے لگے: "اچھا اشر کا بیٹا عرام ہمارا یار تھا، کہاں گیا ہے؟

"ہے تو یہیں، مگر اس وقت فلم دیکھنے گیا ہوگا؟"

"فلم؟" یاجوج ماجوج بہت چکرائے۔

آدمی ہنسا: "اب تم پوچھو گے فلم کیا ہوتی ہے۔"

"نہیں، اب ہم کچھ نہیں پوچھیں گے"۔ انھوں نے ٹھنڈا سانس بھر کر کہا اور واپس ہو لیے۔

یاجوج ماجوج واپس اپنے ٹیلے پر آ گئے۔

"یار، دنیا بہت بدل گئی ہے۔" یاجوج سوچتے ہوئے بولا۔

"یار کہاں سے کہاں پہنچ گئے۔" ماجوج تلخ سی ہنسی ہنسا۔ "ہم یہاں دیوار چاٹتے رہ گئے۔ وہاں یاروں نے دیواریں کھڑی کر لیں اور چھتیں پاٹ لیں۔" رکا، ٹھنڈا سانس بھرا اور دکھ بھری آواز میں بولا: "ہم تو دیوار کو نہ چاٹ سکے۔ دیوار ہی نے ہمیں چاٹ لیا۔" "ہم نے اپنے کتنے روز و شب اس دیوار پہ صرف کیے اور دیوار ہے کہ جوں کی توں کھڑی ہے۔" اس وقت یاجوج بھی بہت دکھی ہو رہا تھا۔

"روز و شب" ماجوج نے ٹوکا۔ "مجھے تو یوں لگتا ہے کہ ہماری ساری زندگی ایک لمبی رات ہے، جس کے بیچ بیچ میں صبح محض ہمارے رات بھر کے کیے کرائے کو اکارت کرنے کے لیے آتی ہے۔"

یاجوج ماجوج مایوس ہو کر سو جانا چاہتے ہیں لیکن ان کی نیندیں اچاٹ ہو چکی ہیں۔ وہ آپس میں باتیں کرنا چاہتے ہیں، لیکن ان کی زبان ان کا ساتھ دینے سے انکار کر دیتی ہیں اس لیے کہ دیوار چاٹتے چاٹتے زبانیں

اتنی زخمی ہو چکی ہیں کہ وہ زیادہ بول نہیں سکتے۔ ظلم کے سامنے سینہ سپر ہونے کے بجائے بزدلی کے ساتھ سر جھکا لینا اور خاموشی اختیار کر لینا دراصل جبر کو تسلیم کر لینا ہے۔ بزدل جبر کو خاموشی کے ساتھ برسہا برس سہنے کا اس قدر عادی ہو جاتا ہے کہ اس کی زبان گنگ ہو جاتی ہے اور وہ جب زبان کھولنا چاہتا ہے تو نہیں کھول سکتا، اس لیے کہ مسلسل خاموش رہ کر زبان سوئی ہو جاتی ہے۔ یاجوج ماجوج کوشش کے باوجود زبان نہیں ہلا پاتے۔ انتظار حسین اس جگہ کہتے ہیں:

"جب نہیں بولو گے تو زبان سوئی ہی پڑے گی۔ ہمارا باپ کیا کرتا تھا کہ بولتے رہو کہ گونگے نہ ہو جاؤ۔"

"ہے تو ٹھیک بات، مگر ایک وقت میں ایک ہی کام کیا جا سکتا ہے۔"

"ہاں ایک وقت میں ایک ہی لایعنی کام کیا جا سکتا ہے۔"

ماجوج نے یاجوج کے بیان میں تھوڑی سی اصلاح کر لی۔ پھر کہنے لگا: "یار کبھی کبھی جب میں بولتا ہوں تو لگتا ہے کہ جیسے میں بول نہیں رہا۔ دیوار چاٹ رہا ہوں۔"

یہاں انتظار حسین نے دیوار چاٹنے کو "لایعنی کام" کہہ کر بڑی معنویت پیدا کر لی ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ انتظار حسین نے لایعنیت کا یہ تصور وجودی فلسفی اور مصنف کامو اور سارتر کے فلسفہ لایعنیت سے لیا ہے یا یہ ان کا خودساختہ تصور ہے، لیکن اس جملے نے افسانے میں بڑی فلسفیانہ گہرائی پیدا کر دی ہے۔ وجودیت کے لایعنی اسکول نے ادب اور زندگی کو ایک نیا تصور دیا ہے، جس کا مغرب کے عصری ادب پر گہرا اثر پڑا ہے۔ اُردو میں اس کا خال خال اثر نظر آتا ہے۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ انتظار حسین اس فلسفہ سے متاثر ہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ انھوں نے اس افسانے میں جو بنیادی نظریہ پیش کیا ہے، وہ جبریت کا نظریہ ہے اور اس نظریے اور لایعنیت کے نظریے میں بڑی مشابہت موجود ہے۔ انتظار حسین کا افسانہ "رات" ان جملوں پر ختم ہوتا ہے:

"آخرکار اس سے رہا نہ گیا۔ بے کل ہو کے اٹھ کھڑا ہوا۔ ایک لمبی سی انگڑائی لی اور چلا دیوار کی طرف۔

"کہاں؟" ماجوج نے ٹوکا۔

"یار نیند تو آ نہیں رہی۔ میں نے سوچا کہ چلو چل کے دیوار ہی کو چاٹیں۔"

"فائدہ"

"فائدہ تو کچھ بھی نہیں ہے۔ ہماری ناتواں زبانیں دیوار کا کچھ نہیں بگاڑ سکتیں۔"

"پھر یہ لاحاصل عمل کیوں؟"

"یار مجھے تو اب سب ہی کچھ لاحاصل اور لایعنی نظر آتا ہے، مگر خالی بیکار بھلی۔ کم از کم رات تو کٹے گی۔"

یاجوج نے قدم آگے بڑھایا، زبان نکالی اور دیوار کو چاٹنا شروع کر دیا۔
ماجوج بیٹھا تکتا رہا۔ دیوار چاٹتے یاجوج کو تکتے تکتے اس کی زبان میں کھجلی
ہونے لگی، کیوں نہ میں بھی دیوار چاٹنی شروع کر دوں ہے تو مہمل عمل مگر زبان
کی کھجلی تو جائے گی اور ماجوج اپنی لمبی زبان کے ساتھ وہاں پہنچا اور دیوار کو
چاٹنے لگا۔

رات ڈھلنے لگی تھی کہ یاجوج تھک کر ذرا سانس لینے کے لیے رکا۔ اس
نے نظر بھر کر دیوار کو دیکھا اور بہت مطمئن ہوا۔ دیوار چٹ چٹ کر بس ورق
جتنی رہ گئی تھی۔ اس نے ماجوج کو ٹوکا: "دیکھتا ہے، دیوار کا تو آج ہم نے
بھرکس نکال دیا ہے۔ اب اس میں رہ کیا گیا ہے۔"

"ہاں ہم نے دیوار کو بہت چاٹ لیا ہے، مگر میں ڈر رہا ہوں۔"

"کس بات سے؟"

"اس سے کہ کہیں پھر صبح نہ ہو جائے۔"

یاجوج تشویش میں پڑ گیا: "یار تو ٹھیک کہتا ہے۔

پھر کیا کیا جائے؟"

"ہم سوائے دعا کرنے کے کیا کر سکتے ہیں؟"

پھر یاجوج ماجوج نے ہاتھ اٹھا کر دعا کی کہ "اے ہمارے رب، تیری
بخشی ہوئی لمبی اور بھری رات ہمارے لیے بہت ہے۔ صبح کے شر سے ہمیں محفوظ
رکھ اور اجالے کے دھبے کو رفع کر۔"

افسانے میں دانش ورانہ اظہار کی ایک مثال علی حیدر ملک کے افسانے "اندر کا جہنم" میں ملتی ہے۔ اس
افسانے میں مصنف دکھاتا ہے کہ آگ جہنم میں نہیں ہوتی، آگ یعنی جہنم ہر شخص کے اندر ہوتی ہے۔ اس لیے اگر
آگ تلاش کرنی ہے تو انسان کے اندر تلاش کرنی چاہیے۔ اس افسانے میں آگ بنیادی علامت ہے، جس کے
وسیلے سے مصنف اپنا مدعا بیان کرتا ہے۔ اس افسانے میں تین کردار ہیں۔ ایک آدمی ٹنڈ منڈ درخت کے نیچے آلتی
پالتی مار کر بیٹھا ہوا ہے۔ دو نو وارد اس کے پاس آتے ہیں۔ پھر برفانی ہوائیں چلنے لگتی ہیں۔ گیان دھیان میں
مصروف شخص دونوں نو واردوں سے کہتا ہے کہ "اگر تجمد ہو کر فنا ہو جانے سے بچنا چاہتے ہو تو کہیں سے آگ لے آؤ۔
ایک نو وارد آگ کی تلاش میں روانہ ہوتا ہے اور ایک ایسی آبادی میں پہنچ جاتا ہے جہاں لوگ مختلف قسم کے آزار
میں مبتلا ہیں۔ وہ ان سے آگ مانگتا ہے، لیکن وہ آگ دینے سے قبل اس سے ان کا آزار دور کرنے کے لیے کہتے
ہیں۔ وہ پہلے اسے عیسیٰ ابن مریم اور پھر موسیٰ کلیم اللہ سمجھتے ہیں۔ وہ انھیں یقین دلاتا ہے کہ وہ ان میں سے کوئی
بھی نہیں ہے، لیکن وہ اس بات پر یقین نہیں کرتے، بالآخر وہ آگ لیے بغیر واپس آ جاتا ہے۔ پھر دوسرا نو وارد آگ
کی تلاش میں نکلتا ہے اور جہنم میں پہنچ جاتا ہے اور جہنم کے داروغہ سے آگ مانگتا ہے۔ وہ بتاتا ہے "جہنم میں آگ

کہاں؟ یہاں تو جو آتا ہے اپنی آگ خود اپنے ساتھ لے کر آتا ہے۔ دوسرا نو وارد بھی ناکام لوٹ آتا ہے اور اس آدمی سے پوچھتا ہے، "کیا واقعی آگ ہمارے اندر ہے، کہیں اور نہیں؟ تو کیا ہم سب جہنم ہیں؟" ٹھنڈ منڈ درخت کے نیچے بیٹھے ہوئے آدمی نے اس سوال کو سنا مگر کوئی جواب نہیں دیا اور آلتی پالتی مار کر آنکھیں موند لیں۔"

ہر شخص عرفان انفرادی طور پر حاصل کرتا ہے۔ اس عمل میں کوئی کسی کی مدد نہیں کر سکتا۔ آلتی پالتی مار کر آنکھیں موند لینا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ آگ (عرفان) انسان کا ذاتی عمل ہے، جس کی تپش اور حرارت سے ہی وہ انسان کا آزار دور کر سکتا ہے۔ اسی قسم کا ایک اور افسانہ قمر عباس ندیم مرحوم کا "چوتھی جہت" ہے، جس میں مصنف نے مختلف ادوار کی علامات اور واقعات کے ذریعے خیر و شر کی ازلی کشمکش کو نہایت خوب صورتی سے دکھایا ہے۔ یہ افسانہ عام روایتی افسانوں سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اس میں کوئی باقاعدہ کہانی بیان نہیں کی گئی ہے۔ یہ افسانہ ایک فکر اور ایک مرکزی تصور کے گرد گھومتا ہے اور مصنف نے ایک فلسفیانہ نکتے کو پیش کرنے کے لیے افسانے کا تانا بانا بنا ہے۔ افسانہ "چوتھی جہت" دراصل زندگی کی چوتھی جہت ہے۔ اس میں مصنف نے زندگی کے نصب العین، امن، عدم تشدد اور انصاف جیسے بنیادی سوالات سے بحث کی ہے۔ افسانہ بنیادی طور پر فلسفیانہ نوعیت کا ہے۔ مصنف نے اس افسانے میں چند بنیادی سوالات اٹھائے ہیں۔ وہ یہ کہ حق کو باطل سے کس طرح الگ کر کے پہچانا جا سکتا ہے؟ دکھ کاری ہے یا کاریہ؟ برائی کو، اچھائی کو اور باطل کو پرکھنے کی کسوٹی کیا ہے؟ یہ ہے اس افسانے کا مرکزی خیال۔ مصنف نے ان سوالات سے بحث کرتے ہوئے ہابیل قابیل، گوتم بدھ اور حضرت عیسیٰ سے لے کر ویت نام کی جنگ کے انجام تک، سب کا جائزہ لیا ہے۔ افسانے کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"تم کہتے ہو حق کے لیے باطل سے جنگ کرو، مگر آپس میں نہ لڑو۔"

"تم کہتے ہو یہ دانش دکھ کا کارن ہے اور ملکیت شانتی کی دشمن:

کروکشیتر کے میدان میں میرے ہاتھ میں تلوار دینے، فرات کے کنارے مجھے آمادہ پیکار کرنے یا سارناتھ کے آشرم میں مجھے نروان حاصل کرنے کے لیے آمادہ کرنے سے قبل یہ بتاؤ کہ وہ ساری فرات، کروکشیتر اور سارناتھ، جواب میں نہیں دیکھ سکتا اور میں، جو اس میدان میں ہوں، کس طرح نانوں کرتا اور بتا، صورت اور روح کیا ہے؟ حق کو باطل سے کس طرح پہچانا جائے۔ دکھ کارن ہے یا کاریہ؟ دیکھو، ہم جو یہاں ہیں، جاننا چاہتے ہیں کہ برائی کو، اچھائی کو حق اور باطل کو پرکھنے کی کسوٹی کیا ہے؟"

یہاں جدید افسانوں سے زیادہ مثالیں دینے کی گنجائش نہیں ہے۔ مقصد چند افسانوں سے مثالیں دے کر اپنی بات کو سمجھانا ہے تا کہ یہ بتایا جا سکے کہ جدید افسانوں میں فلسفیانہ اور دانش ورانہ فکر کا کس طرح اظہار ہو رہا ہے۔ آج کے دور میں افسانے میں دانش ورانہ فکر ہی جدید اور روایتی افسانے کے درمیان خط فاصل قائم کرتی ہے۔ اس لیے جدید افسانے سے محض لطف اندوزی کی توقع عبث ہے۔

☆☆☆

جدید افسانہ: استعارہ اور نرالفظ

وارث علوی

جدید افسانے کے مفسروں میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا نام سرفہرست ہے۔ ان کے نام گرامی کے بعد فہرست ختم ہوتی ہے اور مینار بابل کی سیڑھیاں شروع ہوتی ہیں جن پر وہ لوگ چڑھتے اترتے نظر آتے ہیں جو چلے تو تھے عالم تمثال کا نظارہ کرنے لیکن اب بھانت بھانت کی بولیوں کے عذاب میں گرفتار ہیں۔ ان میں جس کا بول سب سے حتی کہ فہم سے بھی بالا ہے وہ مہدی جعفر ہیں۔ تنقید کے اس جٹادھاری بھوانی شنکر کی دونوں آنکھیں بند اور تیسری آنکھ کھلی رہتی ہے اور اس کی پرجلال نظر کا یہ ادنیٰ کرشمہ ہے کہ وہ جس افسانے پر پڑتی ہے۔ اور وہ ہر افسانے پر پڑتی ہے۔۔۔ تو افسانے کے گوبر سے اسطورے کی وہ گائے پیدا ہوتی ہے جس کے سینگوں پر جدید افسانے کی دنیا قائم ہے۔ تاثر کی تنقید کے ایسے ہی دو چار بھیو اور پیدا ہو گئے تو عالم معنی میں وہ شور ظہور پیدا ہوگا جسے سکون قلب کے ساتھ صرف وہ سادھو سن سکتا ہے جس کی روحانی تربیت مشہ بازار میں ہوئی ہو۔

جدید افسانے پر نارنگ کی تنقید کا آغاز اس مضمون سے ہوتا ہے جو انھوں نے بلراج مین اور سریندر پرکاش کے افسانوں پر "اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ" کے عنوان سے رسالہ "شب خون" میں لکھا۔ اس موضوع پر تا حال یہ سب سے اچھا مضمون ہے۔ خصوصاً سریندر پرکاش کے افسانوں کا تجزیہ بصیرت افروز ہے۔ بلراج مین را کے افسانے "ماچس" کی تفسیر افسانے کا بہت دور تک ساتھ نہیں دیتی تو اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانے کی بعض پچویشنز اس کے علامتی نظام کے تابع نہیں رہتے۔ انتظار حسین کے افسانوں پر نارنگ کا مضمون اچھا ہے۔ انتظار حسین پر محمد عمر میمن کے مضمون کے بعد فن کی نئی جہات کی نشان دہی مشکل کام تھا، لیکن نارنگ کو اس ضمن میں بھی غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ لیکن اس مضمون میں نارنگ Pedantry سے بچ نہیں سکے ہیں کیونکہ جو کچھ واضح ہے اس کی عالمانہ وضاحت مدرس کی پیشہ ورانہ بیماری ہے۔ سلام بن رزاق کے افسانے "انجام کار" اور انتظار حسین کے افسانے "زرناری" کا تجزیہ بتاتا ہے کہ ان کا شوق عقدہ کشائی بے گرہ رشتوں میں بھی گرہیں تلاش کرتا ہے۔ "انجام کار" جتنا سطح پر ہے (اور افسانہ سطح ہی پر ہے، کہ حقیقت پسندانہ ہے) اسے بھی نارنگ ٹھیک سے گرفت میں نہیں لے پائے ہیں۔ یہاں وہ سطح ہی پر ڈوبے ہیں، اور "زرناری" کے تجزیے میں وہ ان گہرے پانیوں میں ڈوبے ہیں جہاں انھیں اس علامت کی تلاش تھی جو افسانے کو پاکستان کے تہذیبی اور سیاسی مسائل کا ترجمان بناتی۔ غواص معانی کو علامت کا یہ موتی ہاتھ نہیں لگا۔

لیکن نارنگ کے دلچسپ ترین مضامین وہ ہیں جو انھوں نے راجندر سنگھ بیدی پر لکھے ہیں: "بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" اور "ایک باپ بکاؤ ہے" کا وہ تجزیہ جو "اظہار" میں شائع ہوا تھا۔ ایمان کی بات ہے کہ ان دونوں مضامین کو میں نے جب بھی پڑھا ایک نشہ سا چھا گیا۔ انتظار حسین پر محمد عمر میمن کے مضمون کی مانند یہ مضامین بھی تخلیقی تنقید کے معجزے ہیں۔ چونکہ شاعری اور انشائیے کا آہنگ رکھنے کے باوجود، ان کا اسلوب

تنقیدی نثر کی صلابت برقرار رکھتا ہے۔ یہ بھی کتنی حیرت کی بات ہے کہ اساطیر کا تذکرہ جدید افسانے کی رعایت سے زیادہ ہوتا ہے لیکن اس کے بہترین نمونے نارنگ کو بیدی ہی میں نظر آئے، جو بنیادی طور پر حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں۔ کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نہیں نکال سکتے کہ حقیقت نگاری اور علامت نگاری دو الگ الگ اور مختلف چیزیں نہیں ہیں بلکہ ایک ہی تخیل ہے، جس کا بہتا ہوا دھارا ان مقامات میں الگ الگ روپ اختیار کرتا ہے؟ اگر ہم اتنی سی بات سمجھ لیتے تو جدید افسانے اور تنقید کا بہت سا فکری انتشار دور ہو سکتا تھا۔ ہم نے تخلیقی اور غیر تخلیقی افسانے کی جو جاہلانہ بڑبونگ کھڑی کر رکھی ہے، افسانے اور شاعری کے بیچ جو دیوار چن رکھی ہے اور زبان کے تخلیقی اور غیر تخلیقی استعمال کی بحث میں جو بد حرکی پیدا کر رکھی ہے، وہ نتیجہ ہے تخلیقی عمل کی ماہیت سے لاعلمی کا۔ تخلیقی تخیل ایک روپ، ایک رنگ، ایک وسیلۂ اظہار کے ذریعے نہیں بلکہ ہزار روپ، ہزار رنگ اور ہزار وسیلوں کے ذریعے جلوہ افروزی کرتا ہے، ورنہ فن وادب کی دنیا میں اتنی رنگارنگی اور تنوع نہ ہوتا۔ اگر ہم یہ شعور رکھتے تو ہر چیز کو اس کا مناسب مقام دیتے، اور کسی ایک چیز پر ضرورت سے زیادہ وزن نہ رکھتے مثلاً ہم جدید افسانے کے اسلوب کی اتنی تعریف نہ کرتے جو اس کے ناتواں جسم پر ڈھیلی پڑتی ہے، اور نہ ہی پرانے افسانے میں اسلوب کی اہمیت کا انکار کرتے جو سراسر مخلصہ بے حقائق ہے۔ اسی طرح ہم جدید افسانے کی علامت نگاری کی طرف متوازن رویہ اپناتے تو ممکن ہے قاری زیادہ کشادگی اور ہمدردی سے اس کا مطالعہ کرتا اور علامت کے ہونے یا نہ ہونے یا کمزور ہونے کی کڑی نگرانی کی بجائے اسے استعاراتی، تمثیلی یا حکایتی سطح پر بھی قبول کرتا۔

ہمیں جاننا چاہیے کہ افسانہ تخیل کی مختلف سطحوں پر حرکت کرتا ہے کیونکہ افسانے کی دنیا او بڑ کھابڑ حقائق سے لے کر نازک ترین احساسات تک کی دنیا ہے۔ اسی لیے افسانہ متنوع ہی نہیں بلکہ متضاد اسالیب کی بھی اپنے دامن میں گنجائش رکھتا ہے۔ افسانے کا آرٹ کثیر الاسالیب ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جس پر میں زور دینا چاہتا ہوں، کیونکہ بیدی پر نارنگ کے مضامین میں جو فرد گزاشت رہ گئی ہے، وہ اسی نکتے کی فراموش کاری کا نتیجہ ہے۔

بیدی کے افسانوں کو ہم حقیقت پسند افسانوں کے طور پر ہی پڑھتے آئے ہیں۔ ان افسانوں کی استعاراتی اور اسطوری فضا سے کم از کم میں تو اسی وقت واقف ہوا جب نارنگ نے ان کی طرف توجہ دلائی۔ "ایک باپ بکاؤ ہے" اور "ایک چادر میلی سی" کا حسن ہی نہیں بلکہ ان کی گہری معنویت بھی ان تنقید کے بعد واضح ہوئی۔ "گرہن" میں استعاراتی اسطوری اشارے اتنے واضح ہیں کہ نارنگ کی تشریح کے محتاج نہیں، گو تشریح کے بعد وہ زیادہ روشن ہو جاتے ہیں۔ بیدی کے استعاراتی اسلوب پر نارنگ کی تنقید اتنی مکمل ہے کہ اس پر مزید اضافہ اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ نارنگ نے اپنے موضوع کا رس کس نچوڑ لیا ہے۔ تو اب دو سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ کیا اب ان افسانوں پر کوئی تنقید ممکن ہیں؟ اور دوسرا یہ کہ کیا ان افسانوں کا بنیادی اور مرکزی اسلوب استعاراتی اور اسطوری ہے اور اسالیب کے دوسرے روپ موجود نہیں، اور اگر موجود ہیں تو اتنے اہم نہیں؟

جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے کہ آیا ان افسانوں پر مزید تنقید ممکن نہیں، میرا خیال ہے نارنگ فوراً یہ بات قبول کر لیں گے کہ ممکن ہے، اور ان پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔ انھوں نے ان افسانوں کے فن کے صرف ایک پہلو کو، جو بہت اہم ہے، نمایاں کیا ہے۔ اس کا ایک ناخوشگوار نتیجہ یہ بھی نکلا، جو اس نوع کے تخصیصی مطالعوں

کا ہونا فطری نتیجہ ہوتا ہے کہ مثلاً ''گرہن'' جیسا افسانہ، جو ہمارے لیے ایک بہت بڑا جذباتی بلکہ مجھے کہنے دیجیے روحانی تجربہ ہے، محض استعاراتی اسلوب کا جھمیلا بن جاتا ہے۔ ہم افسانے کو اس طرح دیکھنے کے عادی نہیں ہیں۔ ''گرہن'' تو ان افسانوں میں سے ہے جو ہماری زندگی کا جزو ہیں۔ اس افسانے کی ایسی تنقید جو اس کے کلی اور مجموعی تاثر کا احاطہ نہیں کرتی اور چونکہ اس کا دائرہ مخصوص ہے، اس لیے افسانے کی فنی خصوصیات کے بیان کے وقت اس تاثر کو اپنی حدود کے باہر رکھنے پر مجبور ہے، ہمیں اس معنی میں تشنہ چھوڑتی ہے کہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ افسانہ یہ تو ہے ہی، لیکن اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ اور اس بہت کچھ میں بھی بڑی چیز تو ایک عورت کی ٹریجڈی ہے۔ ہم نہ صرف یہ چاہتے ہیں کہ بات یہیں سے شروع کی جائے بلکہ یہ بھی کہ بات کہیں سے بھی شروع کی جائے، اس تک ضرور پہنچے اور اگر نہ بھی پہنچے تو اسے حساب میں ضرور رکھے۔

اب یہ ایسی باتیں ہیں جسے سن کر نارنگ کا یا کسی بھی نقاد کا ناک بھوں چڑھانا فطری ہے۔ یعنی یہ کیا بات ہوئی کہ کوئی بھی نقاد کسی بھی فن پارے کے ایک جزو یا ایک پہلو کا خصوصی مطالعہ نہ کر سکے، اور ظاہر ہے کہ ایسے خصوصی مطالعے میں تاثر کی بات بے معنی ہے۔ شعر کا عروضی یا لسانیاتی مطالعہ دستانہ پوش ہاتھوں کا سرد تجزیاتی عمل ہی ہوگا، کہ یہ اس کے فنی طریق کار کی مجبوری ہے۔ اس سے شعر کے تاثر کا انکار لازم نہیں آتا کہ وہ تو پہلے سے ہی مفروض ہے، صرف نقاد کے دائرہ کار میں نہیں آتا، یہی نہیں بلکہ اکثر تو قدر فن ثابت ہوتا ہے۔ میں ان باتوں کو قبول رکھ کر صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ فنی، لسانیاتی اور اسلوبیاتی تنقید کی ہر نوع کی تنقید کے مانند، اپنی حدود ہیں۔ فن پارہ اس پر لکھی گئی تنقید سے ہمیشہ بڑا ہوتا ہے۔ اچھی تنقید وہی ہوتی ہے جو فن پارے کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کا حاطہ کرے۔ یہ ہمیشہ ممکن نہیں ہوتا، کیونکہ ایک ہی نقاد تنقید تمام حربوں پر حاوی نہیں ہوتا، لہٰذا اجزوی تنقید کی ہمیشہ ضرورت رہتی ہے۔ معصیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب جزو کا کل سمجھا جائے۔ نارنگ تو بہت سنبھلے ہوئے نقاد ہیں اس لیے روئے سخن انکی طرف نہیں، لیکن اکثر لسانیاتی نقادوں نے دعوے کیے ہیں کہ صرف لسانیاتی طریق کار ہی تنقید کا صحیح طریق کار ہے اور صرف اسی کے ذریعے آرٹ کے طلسم کو سمجھا جاسکتا ہے۔ فکشن کی تنقید میں زبان اور اسلوب کے علاوہ دوسرے اجزائے ترکیبی کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے، یہ بات بیدی پر نارنگ کے مضامین پڑھ کر واضح ہوجاتی ہے، جو اپنا جادو تو جگاتے ہیں لیکن افسانوں کا جادو نارنگ کے نیرنگ سے بڑا ثابت ہوتا ہے۔

اب دوسرے سوال کا لیجیے کہ آیا بیدی کے افسانوں کا بنیادی اور مرکزی اسلوب استعاراتی اور علامتی ہے؟ میرا خیال ہے بیدی کے یہاں اسالیب کے بہت سے روپ ہیں۔ یہ بات میں پہلے کہہ چکا ہوں کی حقیقت پسند فکشن ٹھوس کھرورے اسلوب سے لے کر علامتی اور خیالی اسلوب تک کے بے شمار طریقوں کو اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ ناول اور افسانے کی ساخت اور بافت کے تحت کبھی ایک رنگ گہرا ہوتا ہے کبھی دوسرا۔ ہر دور کے بدلتے رجحانات کے تحت کبھی ایک خصوصی روپ پر اصرار بڑھ جاتا ہے، لیکن یہ بات کہ یہ روپ دوسرے اسالیب کو مکمل طور پر خارج کرتا ہے، فکشن کے مزاج کے مطابق نہیں۔ علامتی افسانوں میں بھی زبان کے حوالہ جاتی عناصر آپ کو کافی مل جائیں گے۔ بیدی کی تمام کہانیوں کی فضا علامتی اور اسطوری نہیں ہے۔ جن کہانیوں کی ہے، وہاں فطری طور پر اسلوب استعاراتی ہے، لیکن ایسی کہانیوں میں بھی استعاراتی اسلوب کا استعمال دوسرے اسالیب پر حاوی

نمٹتی ہے۔ اسالیب کی رنگارنگی میں اس کا بھی اپنا ایک رنگ ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور "ایک چادر میلی سی" تو طویل افسانے ہیں اور ان میں سے تو صفحات کے صفحات ایسے نکالے جا سکتے ہیں جن پر علامتی اور اسطوری اسالیب کی پرچھائیاں بھی نہیں پڑیں، لیکن "گرہن" جیسا مختصر افسانہ، جس کی فنی شدت ایک غنائی نظم کا تاثر لیے ہوئے ہے اور جس کی پوری فضا علامتی اور اسطوری ہے، اس میں بھی رنگارنگ اسالیب کی اتنی کثرت ہے کہ وہ تعداد اور حجم دونوں اعتبار سے علامتی اسلوب کو مغلوب کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ برسوں سے سیکڑوں اور ہزاروں قارئین علامتی اسلوب کا وہ شعور جو آج کے زمانے میں ہمیں حاصل ہے، نہ رکھنے کے باوجود اس افسانے کو پڑھتے اور اس کا پورا تاثر قبول کرتے رہے ہیں۔

مجھے اسالیب کے تجزیوں کا شوق نہیں اور نہ ہی میرے اسلوب میں اتنی طاقت ہے کہ ایسے تجزیوں کو دلچسپ بنا سکے، لیکن کیا کریں یہ کام بھی تو کرنا ہی ہے، لہٰذا میری بیگار آپ کی بوریت کو ہم قدمی کی دعوت دیتی ہے۔

"گرہن" کا پہلا پیراگراف ہی حقیقت پسند اسلوب کی مختلف سطحوں کو پیش کرتا ہے۔ افسانے کا آغاز ان ناموں سے ہوتا ہے، "روپو، شبو، کتھو اور منا" اور حقیقت پسند اسلوب کی یہ خصوصیت ہے، اور بیدی کی تو امتیازی خصوصیت جس کی طرف اوپندر ناتھ اشک نے بھی اشارہ کیا ہے، کہ ناموں کا انتخاب ایسا غیر معمولی اور ارضی ہوتا ہے کہ افسانے کی طبقاتی اور سماجی فضا کے ساتھ ساتھ کردار کی شخصیت کی وہ شناخت جو نام کی رہین منت ہے، قائم ہو جاتی ہے۔

"ہولی نے اساڑھی کے کائستھوں کو چار بچے دیے تھے اور پانچواں چند ہی مہینوں میں جننے والی تھی۔"
بچوں کے نام کے بعد ہولی کا نام، اساڑھی کے کائستھوں کا اسم عام، سات، چار اور پانچ کے اعداد، بچے دینا اور بچے جننا۔ یہ سب الفاظ باہم مل کر جملے کی ساخت کو وہ حسن اور آہنگ دیتے ہیں جو زبان کے زمین سے لگ کر چلنے، یعنی اس کے پراکرتی رس کس، کا نتیجہ ہے۔ "اس کی آنکھوں کے گرد گہرے سیاہ حلقے پڑنے لگے، گالوں کی ہڈیاں ابھر آئیں اور گوشت ان میں پچک گیا۔" یہ وضاحتی اسلوب ہے اور زبان کا استعمال حوالہ جاتی ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ جملے کی ساخت مروضی اور ڈرامائی ہے، جس کے سبب جذباتیت بارہ پتھر دور رہتی ہے۔ جذباتیت یہاں بھرتی کی چیز بنتی، کیونکہ جس حقیقت کا بیان ہے وہ فی نفسہٖ درد انگیز ہے، اس لیے صفات کا استعمال بھی نہایت کفایت سے کیا گیا ہے۔ "آنکھوں کے گرد گہرے سیاہ حلقے" کافی ہے، میرے جیسا احمق ہوتا تو ہرنوں جیسی آنکھیں ضرور لکھتا۔

"وہ ہولی جسے پہلے پہل میا پیار سے چاند رانی کہہ کر پکارا کرتی تھی اور جس کی صحت اور سندرتا کا رسیلا حاسد تھا، گرے ہوئے پتے کی طرح زرد اور پژمردہ ہو چکی تھی۔" ہولی کی طرف افسانہ نگار کا جو ہمدردی کا جذبہ ہے، اس کی صحت اور سندرتا کی طرف تحسین کا جو جذبہ ہے، اسے اگر قابو میں نہ رکھا جاتا تو وہ اوری گل کھلاتا، کسی نہ کسی طرح دکھاوا اور سندرتا کا بنتا جو قاری کے دل میں وہی جذبہ پیدا کرتا جو دکھ کی ہمدردی اور سندرتا کی کشش سے مملو ہوتا۔ بیدی اپنے جذبات کو برقرار رکھتے ہوئے میا کے پیار اور رسیلا کے حسد کے ذریعے انھیں ایک طنزیہ روپ دے

دیتے ہیں۔ یہ تو جملے کی معنوی صفات ہوئیں۔ اس کی ظاہری صفات ان تفصیلات کا بیان ہے جن کے ذریعے میا اور رسیلا کے کردار اور ہولی کی صحت اور سندرتا کے حقائق سامنے آتے ہیں۔ گویا اوپری سطح پر زبان حقائق کا بیان کرتی ہے لیکن زیریں سطح پر میا اور رسیلا کے رویوں، ہولی کا ماضی، حال اور اس کی دکھی حالت اور ان تمام باتوں کی طرف خود افسانہ نگار کے رویے کا تعین کرتی ہے۔ ''گرے ہوئے پتے کی طرح زرد اور پژمردہ ہو چکی تھی'' تشبیہ ہے، استعارہ نہیں، اور سامنے کی تشبیہ ہے، لیکن متن کے حوالے سے اپنا جادو جگاتی ہے، کیونکہ ہولی کی طرف افسانہ نگار اپنے جس ہمدردانہ رویے کو اس اسلوب کو بھی اس کا پورا خراج تحسین عطا کرنا چاہیے۔ اس سلسلے میں ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیدی بنیادی طور پر حقیقت پسند افسانہ نگار ہیں، جیسا کہ ان کے عام افسانوں کے طرز سے ظاہر ہے لیکن ان کے تخلیقی تخیل کی ایک امتیازی صفت یہ بھی ہے کہ وہ ہندو تہذیب اور ہندو اساطیر میں بہت ڈوبا ہوا ہے، اس لیے جب ان کا طریق کار افسانے کو متھ کی سطح پر لے جانے کا ہوتا ہے، جیسا کہ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں ان کی فکر صورت کو محض سماجی حقائق کی سطح پر پرکھنے میں قاصر رہتی ہے، تو تجریدی عمل کے ذریعے وہ حقائق سے بلند ہوتی ہے اور متھ کی سطح پر حرکت کرنے لگتی ہے۔ اس وقت قدرتی طور پر ان کا اسلوب، جو عموی طور پر حقیقت پسندانہ ہے، بعض مقامات پر ترفع پا کر استعاراتی اور اسطوری رنگ اختیار کرتا ہے۔ اس اعتبار سے بیدی ان لوگوں سے مختلف ہیں جو خالص علامتی افسانہ نگار ہیں جیسے کہ کافکا، یا ہمارے یہاں سریندر پرکاش اور ان لوگوں سے بھی جنھوں نے اساطیر کا استعمال دور جدید کی انتشار زدگی کو آرٹ کا فارم عطا کرنے کے لیے کیا ہے، جیسا کہ جائس، بیکٹ یا ہمارے یہاں انتظار حسین۔ بیدی کے یہاں اساطیر فنی تکنیک کا روپ اختیار نہیں کرتے بلکہ عام طور پر تہذیبی رنگ آمیزی اور خاص خاص موقعوں پر علامتی رنگ آمیزی کے کام آتے ہیں۔ یہ نکتہ واضح ہو جائے تو ان کا استعاراتی اسلوب ان کے تہہ دار اور وسیع فنی نظام میں اپنا مستحق مقام پاتا ہے۔ اس مقام کو فوکس میں لانے کی بہت ضرورت تھی، اور یہ کام نارنگ نے بے مثال سلیقہ مندی سے کیا ہے، لیکن ان کے فن کے دوسرے پہلو فوکس کے باہر نہ رہ جائیں، یہ احتیاط بھی برتی ہے ورنہ احتمال ہے کہ ان کے استعاراتی اسلوب کو لوگ گل شگفتہ سمجھ کر چن لیں اور یہ نہ دیکھیں کہ یہ اسلوب اگر پھول ہے بھی تو اسے کھلنے کے لیے زمین، پانی، پودے، شاخوں، پتیوں اور کانٹوں سبھی کی ضرورت ہے۔ اس لیے بیدی کے یہاں یہ اسلوب کیاری کا پھول ہے جب کہ جدید افسانہ نگاروں کے یہاں وہ افسانوی growth سے الگ، تجریدیت کے یک تار گریباں کی زینت کے طور پر ٹنکا ہوا ہے۔

شاید یہی سبب ہے کہ تجریدی افسانہ اگر کامیاب ہے تب بھی دوسری بار پڑھنے کی ترغیب نہیں رکھتا۔ بیدی اور بیدی کے دور کا افسانہ اتنا پہلودار ہے اور اس کی تعمیر میں زندگی اور فن کا اتنا مسئلہ صرف ہوا ہے کہ جب بھی پڑھیے اس میں فن کے نئے پہلو اور دلچسپی کے نئے گوشے نظر کے سامنے آتے رہتے ہیں۔ تجریدی افسانہ دوسرے افسانوی یا انسانی عناصر کی عدم موجودگی میں صرف بیانیے یا اسلوب کی بنا پر ہماری دلچسپی برقرار رکھ سکتا ہے اور اس میں کامیابی مشتبہ ہے، کیونکہ جب تک افسانہ شدت، مرکزیت اور ترفع میں غنائی نظم کی سطح کو نہیں پہنچتا، جس میں بالعموم نظم کا موضوع ہوتی ہے اور آہنگ، اسلوب، امیجری اور علامتی فضا نظم میں تجریدی خیال تک کو برداشت نہیں کر پاتے، تب تک افسانے کو نظم کی طرح بار بار پڑھنا اور لطف اندوز ہونا ممکن نہیں رہتا۔ ایسا افسانہ ابھی تک تو

لکھا نہیں گیا۔ انتظار حسین کے افسانوں میں اسلوب کا یہ جادو ملتا ہے، یعنی کو ہصورت نظموں کی مانند ان کے افسانوں کے اسلوب کی سحر انگیزی پر اسرار پہاڑ کے بلاوے کی طرح ہمیں اپنی طرف کھینچتی رہتی ہے۔ یہ کشش کہانی، کردار واقعات یا دوسرے ارضی مواد کے سبب نہیں ہوتی، جیسا کہ بیدی، منٹو یا موپاساں کے افسانے میں ہوتا ہے۔ لیکن آپ انتظار حسین کی زبان و بیان کی جادوگری کا راز پانے کی کوشش کیجیے تو دیکھیں گے کہ ان کے اسلوب کی پوری سحر کاری ایک ایسے مواد کی زائیدہ ہے جو انسان کے ارضی، اخلاقی اور روحانی تجربات سے تشکیل پاتا ہے، اور یہ مواد اتنا ہی گاڑھا ہے جتنا کہ حقیقت پسند افسانے کا سماجی اور انسانی مواد، اور اسی لیے اس کی پیش کش میں انتظار حسین کو اسطوری اور علامتی طریق کار اختیار کرتے ہیں لیکن حقیقت پسند تکنیک کے ہتھکنڈوں یعنی واقعہ نگاری، کردار نگاری، جزئیات نگاری، مکالمے، تصویر کشی اور فضا بندی کا بھرپور استعمال کرتے ہیں۔ اسی سبب سے ان کے افسانے تجریدی افسانوں کی ذیل میں نہیں جاتے اور ان کا اسلوب تجریدی افسانوں کے اسلوب کی مانند شاعری کے اسلوب سے قریب ہونے کی کوشش نہیں کرتا۔ انتظار حسین کا یہ امتیازی وصف ہے کہ ان کے کسی جملے پر شعریت، غنائیت یا شاعرانہ پن کا گمان تک نہیں ہوتا، بلکہ ایسا لگتا ہے کہ ان کی پوری کوشش غنائیت سے گریز کی طرف ہے۔ اس کے باوجود ان کا اسلوب غنائی شاعری کے اسلوب کی مانند ہم پر وجد کی کیفیت طاری کرتا ہے۔ یہ نثر کی معراج ہے اور ایسے معجزے آسمانی صحائف میں ہی نظر آتے ہیں، جن کے اثرات انتظار حسین کے اسلوب پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ آسمانی صحائف کے متعلق آپ یہ نہیں کہہ سکتے جو کچھ کہا گیا ہے، وہ اہم نہیں ہے بلکہ کیسے کہا گیا ہے وہ اہم ہے۔

یہ بات میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ جدید افسانے کی مشکل تو یہ ہے کہ وہ مشکل بھی نہیں ہے۔ اس میں پیچیدہ علامتی افسانے کا اشکال نہیں ہے، جس کا فارم قاری کو حیران و پریشان کرکے اچھال پھینکتا ہے، محض دوبارہ اپنی طرف کھینچنے اور جذب کرنے کے لیے۔ علامتی آرٹ nimetic آرٹ کے مقابلے میں مبہم، پیچیدہ، مشکل اور صبر آزما ہوتا ہے لیکن قاری کو صبر کا پھل ہمیشہ میٹھا ملتا ہے۔ علامتی آرٹ کے ساتھ قاری ایک تناؤ کے رشتے میں بندھا ہے۔ رد و قبول کا جدلیاتی عمل سرچشمہ ہے اس استغراق، عرق ریزی اور ذہنی عقدہ کشائی کا جس کے بغیر علامتی افسانے کے رازہائے سربستہ بے نقاب نہیں ہوتے۔ اہلِ ہوس اس امتحان کی تاب نہیں لاتے اور بھاگ کھڑے ہوتے ہیں۔ لیکن ہمارا تجریدی افسانہ ایسے تہہ دار اشکال کا حامل نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ وہی ہے جو سطح پر نظر آتا ہے، وہ پیچیدہ ہے لیکن اس کی پیچیدگی نہ تو پیچیدہ تجربے کی زائیدہ ہے نہ پیچیدہ علامتی نظام کی، بلکہ تکنیک کے کرتبوں اور اسلوب کے ابہام کا نتیجہ ہے۔ یہ حیرت کی بات ہے کہ علامتی اور اسطوری ہونے کے باوجود انتظار حسین کے افسانے نہایت صاف ستھرے ہیں جب کہ انور سجاد اور بلراج مین را کے بعض افسانے انتہائی گنجلک اور الجھے ہوئے ہیں، حالانکہ یہ دونوں ریڈیکل فن کار ہیں اور ریڈیکل موم ابہام کا روادار نہیں ہوتا۔ وہ خارجی حقیقت کی ماہیت کو پہچانتا ہے اور اسی لیے اسے بدلنے کے درپے ہوتا ہے۔ مغرب کے بعض جدید فن کاروں کا اشکال عنصری ہے، ان کے لیے خارجی حقیقت بے معنی ہو گئی ہے۔ ان کے ناول اور افسانے کسی بامعنی تفسیر کے متحمل نہیں ہو سکتے کیونکہ وہ علامیہ ہیں اس خارجی حقیقت کے جو بے معنی ہو چکی ہے اور جس کی تفسیر ممکن نہیں رہی۔ بیکٹ کے ناول

اور افسانوں کے کثیر حصے ایسے ہیں جو کوئی معنی نہیں دیتے۔ نہ ان کی شرح ممکن ہے نہ تفسیر۔ وہ معمّے اور معمّہ بھی نہیں کہ حل کیے جا سکیں۔ وہ مبہم بھی نہیں کہ معنی، رمز و کنایہ کے دبیز پردوں میں ملفوف ہوں۔ وہ مہمل بھی نہیں اور nonsensical بھی نہیں۔ بس بات اتنی ہے کہ آپ ان کے معنی نہیں پا سکتے کیونکہ خارجی کائنات کے مانند ان میں معنی ہیں ہی نہیں۔ ظاہر ہے یہ اشکال ایلیٹ اور جائس کے اشکال سے بالکل مختلف ہے، اور یہ بھی ظاہر ہے کہ مارکسی فن کار کو ایلیٹ کا ابہام تک گوارا نہیں تو اس نوع کا اشکال کیسے قابلِ قبول ہوگا۔ اس کے لیے نہ صرف خارجی حقیقت بے معنی نہیں بلکہ وہی معنی رکھتی ہے جسے وہ سمجھتا ہے اور جو اس کے فلسفے کی دسترس میں ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو مارکسزم اور جدیدیت کا میل خلافِ عقل معلوم ہوتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ان ریڈیکل فن کاروں نے جدیدیت کے فلسفے کو چھوڑ کر صرف اس کے فنی حربوں کو اختیار کیا؟! اگر ایسا ہے تو یہ کھلی ظاہر پرستی اور فیشن پرستی ہے۔

شاید یہی سبب ہے کہ تجریدی افسانے کی طرف ہمارے نقادوں کا رویہ کوئی واضح شکل اختیار نہیں کر پایا۔ حد تو یہ ہے کہ وہ تجریدی افسانے کے اسلوب کی تہہ تک پہنچ نہیں کر سکے۔ ان کی تان بس ایک ہی بات پر ٹوٹتی ہے کہ افسانہ اب شاعری کے قریب آ گیا اور افسانے میں پہلی بار زبان کا تخلیقی استعمال عمل میں آیا اور اسلوب میں تہہ اور صالح قسم کی شعریت پیدا ہو گئی۔ جب اسلوب پر نظر مرتکز کرتے ہیں تو خود ان کا تنقیدی اسلوب چھلاوا بن جاتا ہے۔

جدید افسانے کے مفسروں کا اس بات پر اصرار ہے کہ اس کی زبان کی شعریت کرشن چندر کی رومان زدہ زبان کی شعریت سے مختلف نوعیت کی حامل ہے۔ ممکن ہے یہ بات چند افسانوں تک درست ہو جن میں علامتی اور اسطوری تکنیک کا صحیح استعمال کیا گیا ہے، ورنہ زیادہ تر افسانے تو شاعری سے قریب ہونے کے لیے اسی rhetoric کا استعمال کرتے ہیں جو ادبِ لطیف، خلیل جبران، ٹیگور، آسمانی صحائف، رومانی داستانوں اور گوتھک سے مستعار ہے۔ اسلوب کی یہ روش رومان زدہ ذہن کو مرغوب آتی ہے کیونکہ اس میں سریت، شعریت اور روحانیت کی ملی جلی کیفیات ملتی ہیں۔ جدید افسانہ نگار حقائق اور ان کی منطقی ترتیب اور عقلی تنظیم سے بلند ہو کر ایسی تجریدی اور ماورائی فضاؤں میں پرواز کرتا ہے جہاں زبان ذہنی اور جذباتی کیفیات کا بیان کرنے میں شاعری کی مانند آزاد ہوتی ہے، کیونکہ وہ حقائق کی پابندگی سے نجات پا چکی ہوتی ہے۔ یہ آزادی تخیل کے لیے دو دھاری تلوار ہے، کڑی آزمائش بھی اور نجات کا کامل راستہ بھی۔ تخیل حقائق کی پابندگی سے نجات پاتا ہے لیکن اس سے بھی کڑے مرحلے میں داخل ہوتا ہے جہاں اسے علامتی تخیل کے سخت تر ڈسپلن کو قبول کرنا پڑتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں اچھے اچھے لکھنے والوں کی سانس اکھڑ جاتی ہے کیونکہ علامتی تخیل بہت نایاب ہے اور زیادہ تر لکھنے والوں کو تمثیل اور استعارے کی سرحد سے آگے بڑھنے نہیں دیتا۔ اس سرحد پر وہ بھی سوچتے ہیں کہ چلو آسانی سے نجات ملی لیکن یہی کامل نجات ان کی موت کا سبب ہوتی ہے کیونکہ تمثیل اور استعاروں کے دھند لکے سے وہ باہر نہیں نکل سکتے، اور نہ تو علامت نگار بن پاتے ہیں نہ حقیقت نگار۔ ان کی تخلیقات پر نہ تو حقیقت نگاری کا سورج چمکتا ہے نہ علامت کے ستارے ٹوٹتے ہیں۔ ایک حبس کی کیفیت طاری ہوتی ہے جس میں زبان نہ نثر کی چمک پیدا کرتی ہے نہ شاعری کا

حسن، بلکہ رومانیت کا شکار ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر کی رومانیت میں حسنِ فطرت کی بخشی ہوئی صلابت تھی۔ ان کے یہاں فطرت جاگتی ہے تو زبان بھی جاگتی ہے۔ زبان اپنا شاعرانہ حسن اس حقیقت سے پاتی ہے جسے کرشن چندر کا تخیل اپنی رومانی گرفت میں لیتا ہے اور یہاں یہ حقیقت حسنِ فطرت ہے۔ لگ بھگ یہی عالم قرۃ العین حیدر کا ہے۔ وہ منظر نگاری سے زیادہ امیج سازی کرتی ہیں اور امیج جہاں ان کی ذہنی کیفیات کی تصویر ہوتا ہے وہیں ٹھوس منظر کے تمام رنگین پہلوؤں پر حاوی بھی ہوتا ہے۔ لیکن قرۃ العین کا طریق کار اتنا نازک ہے کہ خود ان سے اکثر مقامات پر نبھ نہیں سکتا۔ الفاظ حسی پیکر کو سامنے نہیں لاتے بلکہ ذہنی کیفیات کا شاعرانہ بیان بن جاتے ہیں۔ یہی طریق کار اور زیادہ بگڑی ہوئی شکل میں جدید افسانہ نگاروں نے اپنایا اور زبان کے ذریعے رومانی اور گوتھک فضا آفرینی کر کے وہ اس بھرم میں مبتلا رہے کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال کر رہے ہیں، گو یہ محض مجہول شاعرانہ استعمال تھا جو نہ منظر نگاری کر رہا تھا نہ پیکر تراشی۔ وجہ یہ تھی کہ دونوں چیزیں اس تخیل کے اوزار ہیں جس کی آنکھ حقیقت اور علامت دونوں کا مشاہدہ یکساں بصارت سے کرتی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے پاس یہ آنکھ نہیں تھی، محض رنگین چشمے تھے۔ زبان کی اوپری رنگینی نے زبان کے اصل جوہر کو ظاہر ہونے نہیں دیا۔ شاعرانہ تاثر کے ہمارے تصورات ابھی بھی رومانی نثر سے وابستہ ہیں اور ہمارے سامنے افسانوی بیانیے کے ایسے نمونے نہیں ہیں جن کو اساس بنا کر ہم ہمارے ان تصورات میں توسیع اور اضافہ کریں۔ شدت، مرکزیت، ابہام، تجرید، آفاقیت، تہہ داری اور ترفع کی وہ اصطلاحیں جو شاعرانہ اسلوب کی صفات کا بیان ہیں، ہم استعمال کرنا چاہتے ہیں، لیکن جن افسانوں کے لیے ہم استعمال کرتے ہیں ان میں سوائے ادبِ لطیف کی رومانیت اور خطابت کی بلند آہنگی کے ہمیں کوئی اور خصوصیت نظر نہیں آتی۔

میرا خیال یہ ہے کہ شاعرانہ تاثر کا تعلق اتفاقی اوزاروں سے نہیں جتنا فن کارانہ تخیل سے ہے۔ شاعری کی نقل میں ہماری نثر نے تمام ہی اوزار استعمال کیے۔ سجع بھی لکھا اور قافیہ پیمائی بھی کی، صنائع لفظی اور معنوی کا استعمال بھی کیا اور شاعرانہ بندشِ الفاظ کا بھی۔ لیکن ایسی نثر کے تاثر کو ہم شاعرانہ تاثر نہیں بلکہ صنعت گرانہ تاثر کہیں گے۔ شاعرانہ تاثر سے اگر ایک لطیف و شیریں ذہنی کیفیت مراد ہے، تو نثرِ مرصع نہ تو ایسی کیفیت پیدا کرتی ہے نہ ہی ایسا کوئی مقصد اس کے لکھنے والوں کے سامنے تھا۔ دراصل نرم و نازک شاعرانہ کیفیات کا تصور بھی رومانی شاعری سے وابستہ ہے اور خود شاعری میں جسے سرور صاحب کے الفاظ میں "شیریں دیوانگی" کہا گیا ہے، وہ رومانی شاعری کا حلیہ ہے۔ چنانچہ ہمارے یہاں شاعرانہ اسلوب کی باتیں یا تو پہلے حجاب امتیاز علی کے حوالے سے کی جاتی تھیں یا بعد میں کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کے حوالے سے کی جانے لگیں، اور یہ لکھنے والے بنیادی طور پر رومانی ادیب تھے۔ عصمت اور منٹو کے حوالے سے شاعرانہ اسلوب کی باتیں عموماً نہیں کی جاتیں کہ یہ لوگ سفاک حقیقت نگار تھے اور ان کے اسالیب میں شاعری کی غنائیت کی بجائے نثر کی صلابت تھی۔ کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی شعریت، منظر نگاری اور فضا بندی کی مرہونِ منت تھی۔ یہی وہ عناصر ان گوتھک ناولوں کو بھی شاعرانہ کیفیت کا حامل بناتے ہیں جو رومانی تحریک کے زیرِ اثر انگریزی میں لکھے گئے۔ پھر ناولوں کی منظر نگاری پر اس لینڈ سکیپ مصوری کا بھی بڑا اثر ہوا جس کا موضوع خواب آلود رومانی مناظر تھے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں اس نوع

کی مصوری کو بڑا فروغ حاصل ہوا تھا، جھٹپٹے کا عالم، ڈوبتے سورج کی کیفیات، ندی کے آہستہ خرام پانیوں پر جھکی ہوئی شاخیں، جنگلوں کے پراسرار سناٹے۔ یہ منظر کشی کلاسیکی مصوری سے اس معنی میں مختلف تھی کہ وہ تمام کی تمام کیف آور رومانی فضاؤں میں ڈوبی ہوئی تھی۔ اس مصوری نے فطرت کو دیکھنے کا آدمی کا زاویہ نظر تک بدل دیا۔ پھر رومانی شاعری میں فطرت کی سرگوشیوں کی لے بھی بہت تیز تھی۔ نثر میں شاعرانہ اسلوب قدرتی طور پر مناظر فطرت اور گاؤں کی پرسکون فضاؤں کے ساتھ منسلک ہوتا گیا اور ایسے ناولوں میں pastoral شاعری کی idyllic فضاؤں کی دل کو لبھانے والی کیفیات پیدا ہوئیں۔ شہری ناولوں اور دیہاتی ناولوں کا یہ فرق دنیا بھر کے ادب میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ نہیں کہ دیہاتی ناولوں میں الیہ وارداتیں یا کھردرے حقائق نظر نہیں آتے، لیکن ان کے پہلو بہ پہلو فطرت کی حسن کاری بھی اپنا جادو جگاتی رہتی ہے۔ رومانی تخیل فطرت کی شاداب فضاؤں میں بھی پھلتا پھولتا ہے۔ حاصل بحث یہ کہ شاعرانہ تاثر کا ابھار اجو کچھ بھی تصور رہا ہے وہ ذہن کی رومانی کیفیت سے زیادہ ہے اور شاعرانہ اوزاروں سے کم ہے۔ مرصع نثر کو ہم شاعری نہیں سمجھتے، رومانی نثر کو سمجھتے ہیں۔ اور نثر یہ رومانی فضائیں اور شاعرانہ تاثر پیدا کرنے کے لیے الفاظ کے نرم و نازک اور شیریں آہنگ، سبک رو جملوں کے بہاؤ اور زبان کی ساحرانہ قوتوں کا بھرپور استعمال کرتی ہے۔ یہی چیزیں رومانی شاعر کے دستِ تصرف میں بھی رہتی ہیں۔ گویا جس قسم کے شاعرانہ تاثر کی بات کرنے کے ہم عادی ہیں، وہ رومانی شاعری اور رومانی نثر میں مشترک ہے۔ اسی لیے میں شاعرانہ تاثر کو تخلیقی تخیل کی کارفرمائی زیادہ سمجھتا ہوں اور اسے محض شاعرانہ اوزاروں کے استعمال کا نتیجہ نہیں سمجھتا۔ اس نظر سے آپ دیکھیں گے تو تشبیہات، استعارات اور لفظی پیکروں کا استعمال منٹو اور عصمت کے یہاں بھی بہت ہوا ہے لیکن ان کے اسالیب کو ہم شاعرانہ نہیں کہتے کیونکہ ان کا تخیل شاعرانہ نہیں بلکہ حقیقت پسندانہ ہے۔ ان کے برعکس کرشن چندر اور قرۃ العین کا تخیل رومانی سطح پر حرکت کرتا ہے۔ علامتی اور اسطوری تخیل شاعری کے قریب ہوتا ہے، وجودی تخیل قدرے فاصلے پر، حقیقت پسندانہ تخیل خاصے فاصلے پر ہوتا ہے۔ لیکن تخیل کی ایسی کڑی درجہ بندی بھی درست نہیں ہے۔ مختلف قسمیں آپس میں گھلتی ملتی رہتی ہیں اور مختلف عناصر ایک دوسرے کو مغلوب کرنے کی بجائے اکثر کوش آہنگ توازن پیدا کرتے ہیں۔ بیدی کے یہاں علامتی اسطوری اور حقیقت پسند تخیل کا یہی توازن ان کے افسانوں کے باوجود بیدی کے افسانے شدتِ تاثر میں نظم سے مشابہت رکھتے ہیں۔ کیونکہ بیدی شاعر ہی کی مانند واقعے کو اس کی تمام جزئیات سمیت ایک شعری پیکر میں بدل دیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ بیدی شاذ ہی ڈرامائی تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔ ان کا ذہن ان کے افسانوں میں مسلسل سرگرم کار رہتا ہے اور ریشم کے کیڑے کی مانند وہ جال بنتا رہتا ہے جو نظر تو نہیں آتا لیکن خاموشی سے واقعے کی تمام جزئیات کو سمیٹتا رہتا ہے اور پھر چشم زدن میں اسے ایک امیج میں بدل دیتا ہے۔

چونکہ اب خود شاعری کا تصور رومانی کیف آفرینی تک محدود نہیں رہا بلکہ شاعری بھی سخت اور سنگلاخ حقائق کا کھردرا بیان کرنے کے باوجود شاعری رہتی ہے، اس لیے کیا یہ ممکن نہیں کہ ہم بعض حقیقت پسند افسانوں کے متعلق بھی یہ کہیں کہ وہ شاعرانہ تاثر چھوڑتے ہیں؟ کیا ہم ''بابو گوپی ناتھ'' کے متعلق ایسا کہہ سکتے ہیں؟ میرا خیال یہ ہے کہ ڈرامائی تکنیک میں، جس میں واقعات کو پوری معروضیت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے، اس بات کی گنجائش

بہت کم ہوتی ہے کہ اس سے شاعرانہ تاثر پیدا کیا جا سکے۔ واقعات ڈرامائی طور پر ہی پیش کیے جاتے ہیں اور ان کا تاثر ڈرامائی اور افسانوی ہوتا ہے۔ چونکہ بیانیہ شخصی اور تاثراتی نہیں بن پاتا اور واقعات کی پیش کش کے علاوہ اور کوئی کام نہیں کرتا، اس لیے غیر شخصی اور غیر شاعرانہ رہتا ہے، یعنی ڈرامائی بیانیے کو مکمل طور پر مغلوب کیے ہوئے ہوتا ہے۔ ڈرامے کا یہ غلبہ تاثر کو ڈرامائی بناتا ہے۔ یہ تکنیک "بابو گوپی ناتھ" کے لیے کیوں ناگزیر تھی، اس کی بحث میں اس افسانے پر اپنے ایک مضمون میں کر چکا ہوں، اور اسے اس موقعے پر دہرانے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ ڈرامائی بیانیے کو جتنا کم کام کرنے کو، بیانیہ ڈرامائی یا واقعاتی عناصر کی پیش کش میں جتنا آزاد ہوگا، اس کے شاعرانہ بننے کے امکانات زیادہ ہوں گے۔ چنانچہ کرشن چندر اور قرۃ العین، منٹو کے مقابلے میں شاعرانہ فضاؤں میں زیادہ آزادی سے پرواز کر سکتے ہیں لیکن یہ آزادی ان کے فن کے لیے سود مند ثابت نہیں ہوتی۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ کاش ان کا تخیل واقعات سے زیادہ بندھا رہتا، تا کہ واقعے کی روح، اس کی پوری ڈرامائیت ان کی گرفت میں آتی۔ بیدی اس لحاظ سے بالکل منفرد ہیں کہ ان کے یہاں نہ تو بیانیہ واقعے سے آزاد ہوتا ہے نہ واقعے کا ڈرامائی عمل بیانیے کی امیج سازی، علامتی رمزی یا اساطیر سازی میں مخل ہوتا ہے۔ دونوں متوازی چلتے ہیں۔ بیدی واقعے کو بیان بھی کرتے ہیں، واقعے پر سوچ بچار بھی کرتے ہیں اور واقعے کو امیج یا استعارے میں بدلتے بھی ہیں، اور یہ تینوں کام ان کے یہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔

جب علامت نقادوں کا وظیفہ ٹھہری تو افسانہ نگاروں نے بھی اسے اسم اعظم جانا۔ ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے، سب کے سب اس متعدی وبا کی زد میں تھے، سوائے ترقی پسندوں کے، کہ ترقی پسندی خود ایک ایسا روگ ہے جس کے ہوتے ہوئے عموماً لکھنے والوں کو دوسری ننھی منی بیماریاں نہیں ہوتیں۔ نارنگ ایک جگہ لکھتے ہیں:

نئی کہانی کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدلتا ہوا تصور تھا۔ یعنی حقیقت صرف وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے، بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو اسما اشکال کی دنیا سے پرے، حواس سے اوجھل رہتی ہے اور جسے لفظ کو محض نشان کے طور پر استعمال کرنے سے نہیں بلکہ لفظ کو استعارے اور علامتی کے طور پر استعمال کرنے سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

اب حقیقت کی ایسی تعریف شیخ الاکبری محی الدین ابن العربی تو سمجھ سکتے ہیں لیکن خرقہ پوشوں کی وہ ٹولی جو دھائی رکعت کے افسانوں میں اسما و اشکال کی دنیا کو نقل کرنے کی سکت نہیں رکھتی تھی اور جس پر ہر لفظ پر بھوؤ سمجھوا جب آتا تھا، وہ استعاروں اور علامات کے مقامات میں کیسے داخل ہوتی۔ چنانچہ سالک راہ کو بھی اس بات کا احساس ہونے لگا کہ وہ جو سیدھی سادی کہانی لکھنے پر قادر نہیں، وہ علامات کے مشکل مقامات کے چکر میں نہ پڑیں۔ ورنہ شروع شروع میں تو نارنگ کا وہ عالم تھا کہ انتظار حسین اور انور سجاد، سریندر پرکاش اور بلراج مین را جن کا ذکر ہم نئی کہانی کے عناصر اربعہ کے طور پر کرتے ہیں (ان سے پہلے کے عناصر کرشن چندر اور منٹو، عصمت اور بیدی تھے، عسکری ہوتے تو چار کے ہندسوں کی صوفیانہ تاویل بھی کر ڈالتے) ان کے بعد، یعنی عناصر اربعہ کے بعد آنے والے نئے افسانے کے شہسواروں کا ذکر وہ اس طرح کرتے تھے: "ان کے ساتھ ساتھ دوسرے افسانہ نگار اٹھے اور دیکھتے دیکھتے اردو افسانے کے زمین و آسمان بدل گئے۔" لیکن ہم نے دیکھ لیا کہ چند ہی برسوں میں زمین

افسانہ آسمان بن کر نئے افسانہ نگاروں اور نارنگ سے بدلہ لینے لگی۔ وہ شہسوار جن کے متعلق نارنگ نے کہا تھا: "نئے افسانہ نگار فکر واحساس اور اظہار واسلوب کے یکسر نئے مسائل سے دوچار تھے۔ ان کے دلوں میں ایک انجانا کرب اور نئی آگ تھی، جس کی وجہ سے نئے افسانے کا آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلنے لگا تھا۔" وہ شہسوار گرے اور گرے بھی تو کہاں، افسانے کے میدان جنگ میں نہیں بلکہ، جیسا کہ خود نارنگ قبول کرتے ہیں، ادب لطیف اور انشائیے کی دلدل میں۔ نارنگ کہتے ہیں، نئی نسل "کچھ دوراہے پر ٹھٹکی ہوئی ہے۔" لیکن نئی نسل نے تو جو راہ اختیار کی تھی وہ دوراہے پر جاتی ہی نہیں تھی، سیدھی کشف کے مقام میں داخل ہوتی تھی۔ اس مقام میں نئی نسل کشف کو نہ پہنچی، قبض کی شکار ہو گئی اور نارنگ کے ہاتھ میں نئے افسانے کا پگھلتا ہوا آبگینہ رہ گیا جسے نہ وہ تھام سکتے ہیں نہ پی سکتے ہیں۔

نارنگ سمجھ نہیں پا رہے ہیں کہ نیا افسانہ دوراہے پر کیوں ٹھٹکا، کیونکہ وہ ٹھٹکنے اور بھٹکنے میں فرق نہیں کر رہے۔ ٹھٹکتا وہ ہے جسے راہ کی تلاش ہو، جو اتنا باشعور ہو کہ جانے کہ اس کا اگلا قدم، مثلاً نرے پروپیگنڈے، نری صحافت، یا ٹیلی ویژن کی سیریل یا سوپ اس میں پڑے گا، جو نان آرٹ ہے۔ حقیقت پسند فکشن کی پوری تاریخ، ہر دور کی حقیقت اور ہر فنکار کے شخصی شعور، تجربے اور وژن کو آرٹ میں منتقل کرنے کے لیے نئی راہوں کی جستجو کی تاریخ ہے۔ یہاں کوئی صراط مستقیم نہیں ہے، کہ ہر دور اپنے مسائل اور چیلنج لے کر آتا ہے اور فنکار کا راستہ پھر نشیب و فراز سے گزرتا ہے اور وہ غیر ادبی ترغیبات اور غیر فنی رویوں میں الجھتا، ان سے بچتا اور زیادہ پائیدار تخلیقی طریقوں کی جستجو میں مسلسل سرگرداں رہتا ہے۔ راہ تجسس کے ایسے خطرات سے ہمارا علامت نگار افسانہ نگار محفوظ ہے۔ اسے افسانے کا طریق کار بتایا ہی نہیں گیا ہے۔ وہ تو اس لمحے کا منتظر رہتا ہے جب علامات اس پر منکشف ہوں۔ اسے نہ انسانوں میں دلچسپی ہے نہ خارجی حقیقت میں نہ گرد و پیش کی دنیا میں، کہ یہ سب چیزیں افسانے کی زندگی کا آئینہ ہاتی ہیں جب کہ اس کی دلچسپی تو افسانے کو علامت کا طلسمی پیکر بنانے میں ہے۔ ادب کا یہ گیانی سنسار کو دھیان کے اس مقام میں پہنچنا چاہتا ہے جہاں اسما اور اشکال سے پرے عالم تمثال سے علامتوں کے کنول اس کے تخیل کے آفاق پر گر کر ٹوٹ کر اسے پر نور بناتے رہیں۔

پتا نہیں وہ کون سے برگزیدہ لوگ ہیں جو ان مقامات سے گزرتے ہیں۔ ہم نے تو صرف ان جوگیوں کو دیکھا جن کی جٹاؤں میں نئے افسانے کی زبان کا الجھاؤ ہے، آنکھوں میں علامتوں کے چیتھڑے، تن پر بھبھوت، جو انسانی بستیوں کو راکھ کر کے ملی گئی ہے، اور گلے میں کرداروں کی کھوپڑیوں کے ہار، وہ ہاتھ میں چمٹا بجا کر تحسین و تعریف کی بھیک مانگتے ہیں، لیکن ادب کی گرہستن ان کی جھولی میں سوکھی کلیشیز کے ٹکڑے پھینک کر، روٹیاں اسی کے لیے بیلتی ہے جو اس کا سنسار چلاتا ہے۔

حقیقت نگاری عقلیت پسندی ہے کیونکہ وہ ناول کے ساتھ وجود میں آئی جو رومانوں اور داستانوں کے برعکس سائنس، روشن خیالی، جمہوریت اور بورژوا کلچر کی پیداوار تھا۔ علامت پسندی رومانی سریت کی حامل ہے جو خارجی حقیقت کے ترجمان بورژوا ناول کو میکانکی سطحی بین اور کاروباری اخلاقیات کا شکار ہونے سے بچاتی ہے۔ اس طرح علامت پسندی اعلیٰ حقیقت نگاری کا روحانی عنصر بنتی ہے۔ علامت حقیقت میں، استعارہ اشیا میں، اور تمثیل

تجربے میں پیوست ہوتی ہے۔ ظاہر بین صرف جھاڑی کو دیکھتا ہے، عارف جھاڑی میں جھلکتے نور ازل کے شعلے کو بھی دیکھتا ہے۔ ایک صرف جھاڑی کا بیان کرتا ہے، دوسرے کے یہاں صرف شعلہ ہوتا ہے۔ جھاڑی کے بغیر اچھا افسانہ وہی ہوتا ہے جو حقیقت نگاری کی سطح کے نیچے مختلف نوع کے معنوی ابعاد کا حامل ہو، جن میں سے ایک علامتی پسندی کا ڈائمنشن ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کا المیہ یہ ہے کہ وہ جسمانی تقاضوں کا انکار کر کے، روحانی بالیدگی کے لیے فکشن کی دنیا، جو ہمارے گردو پیش کی دنیا کا عکس ہے، کا تیاگ کر کے، علامتوں کی گپھاؤں میں جا بیٹھے۔

اب ذرا پیش رو افسانے کے ان شرعی عیوب کی طرف چلیے، جن کے خلاف عالم تمثال کے متلاشی ان قلندروں نے بغاوت کی۔ قلندر تو سکر کی اس حالت میں تھے کہ انھیں خود اپنی خبر نہیں تھی، جو لوگ پہلے ہی چار ابرو کا صفایا کر لیتے ہیں وہ تراش خراش، کاٹ چھانٹ، غرض کہ تمام ذمے داریوں سبک دوش ہو جاتے ہیں۔ ننگی نہائے گی کیا نچوڑے گی کیا۔ نیا افسانہ ویسے بھی سات دلی کاپوں کا کابوس ہے۔ قحط زدہ علاقے کے لوگ بغاوت نہیں کرتے، چپ چاپ بھوکے مرتے ہیں۔ پیش رو افسانہ نگاروں کا قصور یہ ہے کہ انھوں نے اپنی کھیتیاں ہری رکھیں۔ نئے افسانہ نگاروں نے علامات بوئیں، افسانے کہاں سے کاٹتے۔ بہر حال اپنے بر ومنڈ انے سے پہلے ان قلندروں نے اپنے پیش رو افسانے کی جن کروہات پر خط تنسیخ کھینچا ہو مفسر فرقۂ علامتیہ حضرت نارنگ کے الفاظ میں یہ ہیں: ''سطحی رومانیت، کھوکھلی جذباتیت، اشتہاریت، برہنہ مقصدیت اور خارجیت، خطیبانہ رومانیت، جذباتیت، سیاہ اور سفید کی سطحیت، متوسط طبقے کی کھوکھلی اخلاقیات، نظریہ سازوں کی اشتہاریت اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری سطحی اور یک طرفہ ترجمانی''۔

کلیشیوں کی اس فہرست سے پتا چلتا ہے کہ پیش رو افسانے کو سنگسار کرنے کے لیے نارنگ کی جھولی میں پتھر نہیں ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ نارنگ کو پریم چند، بیدی، منٹو، کرشن چندر، عصمت، غلام عباس کے افسانوں سے اتنی نفرت نہیں ہے جتنی کہ یہ کلیشیو ظاہر کرتی ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا، ان کلیشیز کا جتنا اطلاق نئے افسانے پر ہوتا ہے اتنا پرانے افسانے پر نہیں ہوتا۔

سب سے پہلے لیجیے رومانیت، جس کے لیے نارنگ ایک بار سطحی، تو دوسرے بار خطیبانہ کی صفت استعمال کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ پریم چند، منٹو کا افسانہ رومانی نہیں بلکہ حقیقت پسند افسانہ ہے جو ان کے پہلے ادب لطیف لکھنے والوں کے خلاف بغاوت تھا۔ جدید افسانے کے نکتہ چینوں کا کیا ذکر، جب خود نارنگ جدید افسانے سے برگشتہ خاطر ہوتے ہیں تو اس پر ادب لطیف ہونے کا اعتراض کرتے ہیں۔ اس پر ٹیگوریت اور خلیل جبرانیت کے الزامات بھی اس کی رومانیت کی نشان دہی کرتے ہیں۔ بے شک کرشن چندر، رومانیت کے سب سے زیادہ شکار ہیں، لیکن کرشن چندر کی سطحی، خطیبانہ اور انقلابی رومانیت کے اثرات سے جدید افسانہ بچ نہیں سکا۔ بلراج مین را اور انور سجاد کے افسانوں میں جو انقلابی لہر ملتی ہے وہ کرشن چندر کے رومانی اسلوب کی جھلاہٹ لیے ہوئے ہے۔ دونوں کے یہاں خطابت بھی ہے اور شاعرانہ پن بھی۔ کرشن چندر ہی کی مانند تمام جدید افسانہ نگار انشائیے، صحافت، مضامین، پیروڈی، تمثیل اور افسانے کے امتیازی فاصلوں کا ذرہ بھر لحاظ نہیں کرتے۔ جدید افسانہ نگاروں نے کرشن چندر کی کمزوریوں کو اپنایا، کیونکہ کرشن چندر اپنے کمزور لمحوں میں دوسرے، بلکہ تیسرے درجے

کے افسانہ نگار بن جاتے ہیں اور درجہ جدید خام کاروں کا ہے، لیکن کرشن چندر کی رومانیت کے چند روشن پہلو ہیں، جنھیں اپنانے کی طاقت اور صلاحیت جدید افسانہ نگاروں میں نہیں تھی، مثلاً فطرت، عورت اور زندگی کے حسن کا سلگتا ہوا رومانی احساس، مغرب میں جدیدیت ایک نئی رومانیت، ایک نیا ہیگوم، ایک نیا کھلنڈرا پن لے کر آئی، جو ہمارے افسانہ نگاروں میں کہیں نظر نہیں آتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید افسانے کو شاعری کے قریب ہونے کے لیے جتنا رومانی ہونا چاہیے تھا، اتنا رومانی بن نہیں سکا۔ مثلاً اسطوری تخیل اپنی اصل میں رومانی ہے اور مذہبی اساطیر، توہمات اور فوق الفطری عناصر سے کام لیتا ہے، جیسا کہ انتظار حسین اور سریندر پرکاش نے لیا۔ باقی افسانہ نگاروں کی کیمپ میں ہر احساس اور ہر جذبہ ہسٹیریا میں بدل گیا ہے۔ فنکارانہ نظم و ضبط نہ ہو تو یہی نتیجہ ہوتا ہے۔ محض تنہائی، وجودی کرب اور شناخت کی گم شدگی کے احساس سے کام نہیں چلتا۔ یعنی ادب میں یہ کافی نہیں ہے کہ لکھنے والے کے پاس جدید آدمی کا یہ احساس ہو۔ خام کار ایسے احساسات اور موضوعات دوسروں سے ہتھیا لیتے ہیں اور فن پر عبور نہ ہونے کے سبب ان کا ناس مارتے ہیں۔ تنہائی اور ذات کی گم شدگی کا بیان ایسے واقعات کے ذریعے کرتے ہیں جو نفسیاتی حقیقت پسندی کو حساب میں نہیں رکھتی۔ مبالغے سے کام لیتے ہیں تاکہ احساس شدت سے ظاہر ہو۔ افسانوی اسٹرکچر، جو احساس کو تھام سکتا ہے، کمزور ہونے کے سبب احساس چیختا چلاتا نظر آتا ہے، جو ان کے اسلوب کو بے حد جذباتی بناتا ہے۔ اسی سبب سے افسانہ کوئی تاثر نہیں چھوڑتا اور اس سے وہی خلجان پیدا ہوتا ہے جو اعصاب زدہ نوجوان کی ہسٹیریائی باتوں سے ہوتا ہے۔

اب رہا جذباتیت کا سوال، تو وہ کھوکھلی نہ ہو تب بھی اپنی کمزوریاں رکھتی ہے۔ جذباتیت، خاک حقیقت نگار کا سیفٹی والو ہے۔ حقیقت نگاری جب اس قدر بے رحم بن جاتی ہے کہ اس کے غیر انسانی بننے کا خدشہ پیدا ہو جاتا ہے تو فنکار جذباتیت سے اسے گوارا بناتا ہے۔ بہر حال حقیقت نگار کو ان خدشات سے تو گزرنا ہی تھا۔ جذباتیت، قنوطیت، کلبیت، سنگ دلی، سنسنی خیزی، جرائم، جنسیت، عریانی وہ خندقیں ہیں جو حقیقت نگار کی راہ میں آنے والی تھیں، کیونکہ ناول کا زندگی سے سروکار، رزمیے اور المیے کے برعکس، بڑے جذبات اور عظیم اعمال سے نہیں تھا، بلکہ ایک عام آدمی کی زندگی سے تھا، اور ناول عام آدمی کی خارجی اور داخلی زندگی کی جن سرزمینوں سے نقاب اٹھا رہا تھا ان کی سیاحت کی کوشش کلاسیکی ادب نے نہیں کی تھی۔ ان خندقوں کو پار کرنے کا ناول نگار کے پاس کوئی آسان اور بنا بنایا نسخہ نہیں تھا۔ ایسا نہیں تھا کہ آپ نے علامت یا استعارے کا بانس ہاتھ میں لیا تو ایک ہی زقند میں تمام خندقوں کو پار کر گئے۔ حقیقت نگاری نے اپنے corrective آپ پیدا کیے اور اس مقصد کے لیے اسے فن کی بلند اور دشوار گزار چوٹیوں کو سر کرنا پڑا۔ جذباتیت اور وقت سے گریز کے لیے اسے ایسے ڈرامے کے تخلیقی جوہر کو ناول کے آرٹ میں سمونا پڑا۔ یہ کتنا دشوار کام تھا۔ اس کا احساس آپ کو اس وقت ہوگا جب آپ ابسن اور آرتھر ملر کے ڈراموں کو دیکھیں گے کہ ایک عام آدمی کی زندگی کو المیے کا موضوع بنانا کتنا زبردست تخلیقی اجتہاد تھا۔ ناول میں تو یہ کام اور بھی دشوار تھا لیکن دستوئیفسکی اور ہارڈی نے یہ کام کر دکھایا۔ سوال جذباتیت کے خلاف بغاوت کرنے کا نہیں تھا، سوال زندگی کو آرٹ میں اس طرح برتنے کا تھا کہ زندگی اپنی تمام ہولناکی اور حسن کے ساتھ، اور آرٹ اپنی تمام بصیرت اور حسن آفرینی کے ساتھ، ہمارے دلوں کو متاثر اور مسحور کرے۔ یہ کام تکنیک کے ہیتروں اور

علامتوں کے تعویزوں سے نہیں ہوتے بلکہ تخیل، بصیرت، صاحب نظری اور حسن آفرینی کی ان پراسرار طاقتوں سے سرانجام پاتے ہیں جن سے قدرت نابغے کو نوازتی ہے۔

بالآخر راشد الخیری کی عورت کی چتا اور کرشن چندر کی مزدور کی چتا میں فرق کیا رہا؟ چتا کا افسانہ اور چتا کی شاعری آرٹ نہیں ہے کیوں کہ وہ آرٹ کے بنیادی عنصر، نشاط آفرینی اور حسن آفرینی، سے محروم ہے۔ وہ دکھ کو گوہر غم میں بدلنا نہیں جانتا، اور رستے ہوئے ناسور زخموں کی بہار کا نظارہ پیش نہیں کرتے۔ فہیدی کا افسانہ "گرہن" عورت کی چتا کی کہانی نہیں، آرٹ کا نمونہ ہے۔ چتا ایسے کے حصار میں داخل ہو گئی ہے جو خوف اور رحم کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ چاند گرہن، ندی پر اشنان کرتے لوگوں کی چیخ و پکار اور دونوں ہاتھوں سے پیٹ پکڑے بھاگی ہوئی ہولی، ایک ایسا منظر پیش کرتے ہیں جسے آدمی حیرت اور ہیبت سے دیکھتا ہے، گویا کوئی ان ہونی ہو رہی ہے، کوئی ایسی آسمانی گھٹنا بن رہی ہے جس سے آدمی خوف زدہ بھی ہے اور مسحور بھی۔ آنسو آنکھ میں کہاں سے آئیں، آنسو وہ "چوتھی کا جوڑا" کے لیے بچا رکھتا ہے جو ایسے ہی کا ایک روپ ہے لیکن کم تر، کہ ایسے میں خوف اور رحم کے جذبات کی مقدار کو ہمیشہ برابر رکھنے کا کام سوائے شیکسپیئر کے کسی اور سے نہیں ہو سکا چنانچہ جیکو بین ٹریجڈی میں خوف کو ہراس میں اور رحم کو رقت میں بدلتے ہم دیکھتے ہیں۔ اسی لیے عصمت کی جذباتیت پر بھی سخت حرف گیری کی ضرورت نہیں پڑتی۔

لیکن یہ تو ڈراما نگاروں اور ناول نگاروں کی باتیں ہیں۔ بھلا علامتی افسانے کو ان چیزوں سے کیا لینا دینا۔ اسے پلاٹ، کردار، کہانی، عمل، واقعات، کسی کی ضرورت نہیں، کیونکہ وہ صرف علامت پر ادھار کھائے بیٹھا ہے۔ ایک علامت مل گئی، مثلاً اسپتال میں بیمار آدمی کی، جو اس کا وطن ہے، اور جس کا سب ڈاکٹر علاج کرتے ہیں اور بیماری اچھی نہیں ہو پاتی، یا بستر پر دراز کھانستی کھکارتی لاش کی، جو زندگی، سماج، روایت کچھ بھی ہو سکتا ہے اور افسانہ نگار کا کام نکل گیا۔ جدید افسانہ نگار کی راہ میں کوئی خندقیں حائل نہیں کیونکہ وہ تو افسانہ نگاری کی راہ کی پہلی خندق یعنی تمثیل جو عموماً اخلاقی کہانیاں پڑھانے والے آخوندجیوں کا مسکن ہوتی ہے، رہی میں پڑا ہوا ہے۔ باہر نکلے، راہ چلے تو مرحلے بھی آئیں اور مرحلوں کے بغیر تخلیقی جلا نہیں پاتا، ٹھہرے پانی کی طرح سڑاند مارتا ہے۔

متوسط طبقے کی کھوکھلی اخلاقیات۔ دراصل پیش رو افسانہ تو پورے کا پورا اس کا پردہ چاک کرتا ہے۔ اس شق میں سب سے تیزابی افسانے عصمت کے ہیں۔ لیکن ہمارے دور تک آتے آتے تو دنیا میں متوسط طبقہ ہی ناپید ہو گیا، خصوصاً ہندوستان میں مسلمانوں کا متوسط طبقہ۔ اب تو انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کو اس طبقے کا نوحہ لکھنا سجتا ہے۔ لبرل سماج ایسے کھلے سماج میں بدل گیا کہ فرد کو وقت کی چیرہ دستیوں سے روکنے والا کوئی اخلاقی نظام ہی نہیں رہا۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں شریف متوسط طبقے کی بیٹیوں کا انجام "ہاؤسنگ سوسائٹی" کی کال گرل میں ہوتا ہے یا مغرب کی اسٹرپ ٹیز ریستوراں میں۔ عصمت نے لبرل سوسائٹی کا جو خواب دیکھا تھا وہ قرۃ العین حیدر کے یہاں کابوس میں بدل گیا۔ دراصل ہمارے لبرل فن کاروں کے بھی خوابوں کی تعبیریں ہولناک نکلیں، اور المیہ یہ ہوا کہ لبرلزم کو شکست کسی انقلابی نظریے کے ہاتھوں نہیں ہوئی بلکہ بدترین قسم کی مذہبی احیا پرستی اور رجعت پسندی کے ذریعے ہوئی۔

جدید افسانہ نگار کے یہاں متوسط طبقہ ہی نہیں تو اس کی اخلاقیات کے خلاف بغاوت کا سوال پیدا ہی نہیں ہوتا۔ جب انسانی بستیاں افسانے میں داستانوی طریقے پر جھلکنے لگیں تو جو چیز سب سے پہلے افسانے سے رخصت ہوتی ہے وہ عصری زندگی کا اخلاقی اور سماجی شعور ہے۔ دراصل افسانہ نگار افسانے لکھتا ہی اس لیے ہے کہ وہ دیکھنا چاہتا ہے کہ جس دنیا میں وہ رہ رہا ہے اس میں جینے کے کچھ معنی ہیں یا نہیں، اور اگر اسے جینا ہے تو کن شرائط پر جینا ہے۔ یعنی افسانہ اس دنیا کو ہمارے لیے قابلِ فہم بنایا ہے۔ جس کا روزمرہ کا تجربہ اس قدر پیچیدہ، بلکہ ہولناک بن گیا ہے کہ ہماری فہم و فراست میں نہیں آتا۔ اسی لیے افسانہ عصری سماجی صورتِ حال سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ اس صورتِ حال سے نپٹنے کے فنکارانہ طریقے علامتی یا تمثیلی ہو سکتے ہیں، لیکن یہ صورتِ حال اس قدر پیچیدہ، تہہ دار اور پہلودار ہے، اور اس سے انسان کی سیاسی، سماجی، اخلاقی اور جذباتی زندگی کے اتنے بے شمار رشتے گتھے ہوئے ہیں، کہ کوئی بھی باشعور فن کار محض تمثیل، علامت کی کال کوٹھڑی میں بند نہیں رہ سکتا۔

سیاہ اور سفید کی سطحیت۔ سیاہ اور سفید کی تقسیم پر اخلاقی اور انقلابی ادب، جو اخلاقی ادب ہی کی ایک شاخ ہے، مجبور ہے، کیونکہ ترغیب، تلقین اور پروپیگنڈے کا کام اس کے بغیر ممکن نہیں۔ سیاہ اور سفید کی تقسیم سے میلو ڈراما پیدا ہوتا ہے جو المیہ ڈرامے کا کمتر روپ ہے۔ المیہ کردار سیاہ اور سفید دونوں عناصر کا مجموعہ ہوتا ہے۔ ترقی پسند ادب اخلاقی ادب ہونے کے ناتے ہی آرٹ کی اس بلندی کو نہیں پہنچ سکا۔ بہر حال پروپیگنڈے اور انقلابی لٹریچر کو اپنے اس مقدر پر قانع ہونا پڑتا ہے۔ لیکن جدیدیت کو بھلا ان مسائل سے کیا لینا دینا۔ اول تو یہ کہ ہمارے یہاں کوئی ڈراما ہی نہیں۔ مزید ستم یہ کہ کوئی ناول بھی نہیں۔ رہ گیا افسانہ تو وہ علامتی ہے، جو اپنے فارم اور اپنی فطرت ہی میں غنائیت کا حلیف اور ڈرامائیت کا حریف ہے۔

لیکن میرا تو جھگڑا ہی یہ ہے کہ نیا افسانہ علامتی بھی نہیں محض تمثیلی ہے، اور تمثیل سفید اور سیاہ کی تفریق روا رکھتی ہے کیونکہ وہ اخلاقی حسیت کی ترجمانی کا فارم ہے۔ ہمارے یہاں نذیر احمد کے ناول اور اصغری اور اکبری کے کردار اس کی نمائندہ مثالیں ہیں۔ یہ سفید اور سیاہ کی تقسیم بلراج مین را اور انور سجاد کے افسانوں میں مل جائے گی جہاں استبداد اور انقلاب کی تجرید، ان کا تشخص اور ظالم و مظلوم کے کردار، ترقی پسند افسانے کی توسیع بنتے ہیں۔ ان کے برعکس انتظار حسین کے یہاں شر خیر کی سرزمین سے پھوٹتا ہے اور تاریکی کا نقطہ پھیل کر روشنی کو مغلوب کرتا ہے (''زرد کتا'')۔ انتظار حسین کا کمال ہی یہ ہے کہ ان کے علامتی اور اسطوری کردار محض تجربات نہیں بلکہ گوشت پوست کے زندہ انسانوں کا لمس، انفرادیت اور پیچیدگی رکھتے ہیں۔

ترقی پسند افسانہ، یا یوں کہیے کہ کرشن چندر اور ان کے متبعین کا افسانہ، سیاہ و سفید کی تقسیم روا رکھتا ہے، لیکن منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عباس کے افسانے اس تقسیم سے بلند ہیں۔ ان کے کرداروں میں اخلاقی کشمکش بھی ہے اور نفسیاتی گہرائیاں بھی۔ ان کے مسائل کے کوئی آسان حل نہیں ہیں۔ یہ مسائل ہمیں انسان زندگی، سماج اور اخلاقیات پر مفکرانہ غور و خوض کی دعوت دیتے ہیں۔ صحیح معنی میں سیاہ اور سفید کی تقسیم کے خلاف انحراف بیدی اور منٹو نے کیا، اور اس طرح حقیقت نگاری کو اخلاق پسند سادگی کی اس خندق سے نکال کر جس میں پریم چند کا آدرش وادی اور کرشن چندر کا انقلابی افسانہ گرتا رہا تھا، اسے ایک نیا موڑ دیا اور اس میں اتنی فنکارانہ لچک اور گہرائی پیدا کی

کہ وہ انسان کی داخلی اور خارجی زندگی کے تمام مظاہر کا احاطہ کر سکے۔

جدید افسانہ تو سیاہ اور سفید کی تقسیم کا اس قدر مارا ہوا ہے کہ افسانوں کی داستانوی فضا کے تحت "سیاہ" عفریتوں اور راکھشسوں کی شکل اختیار کر گیا ہے اور "سفید" شریف بوڑھوں، نیک بیبیوں اور معصوم بچوں کی۔ جدید افسانہ سطح پر اکہرے پن کا شکار نظر آئے گا۔ تخیل کی سطح پر وہ داستانوی فضاؤں کا رسیا ہے جو فکشن کی دنیا میں رومانوی اور گوتھک تخیل کی عمومی سطح ہے۔ داستانوی فضاؤں کی بازآفرینی میں پیروڈی کا چٹخارا ہے اور پیروڈی طباعی کی راہ میں قدغن ہے۔ زبان کا شاعرانہ، داستانوی اور حکایتی استعمال چونکہ نقل کا رنگ لیے ہوتا ہے، اس لیے اس اسلوب کو سامنے آنے نہیں دیتا جو حقیقت پسند فکشن کی دنیا میں ہر ناول نگار کا اپنا منفرد اسلوب ہوتا ہے۔ شاعرانہ پن اور خطابت، تیگوریت اور طلیل جبرائیت فکشن کے اسلوب کے وہ عیب ہیں جو اس وقت جھلکتے ہیں جب نثر کو اڑاور گھڑکی، گلی اور بازار، اسکول جاتے بچے کی چہلوں اور حاملہ عورت کی چال کو حسن آفرین بیان میں منتقل کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ نثر کا سب سے بڑا کارنامہ ناول کی تخلیق ہے اور ناول کا سب سے بڑا کارنامہ اس اسلوب کی تخلیق ہے جو اپنے اظہار کے تنوع، نزاکتوں اور وسعتوں میں شاعری سے بھی آگے نکل گیا ہے۔ جدید افسانے نے شاعری اور داستان کے ساتھ بہت سستا سودا کیا اور تخلیقی نثر کی اس رنگارنگی سے محروم ہو گیا جو ہر افسانہ نگار میں ایک نیا جادو جگاتی ہے۔

خارجیت۔ یہ کہنا کہ پیش رو افسانے کا ایک عیب اس کی خارجیت تھی اور نئے افسانے نے اس کے خلاف بغاوت کی، غلط ہے۔ خارجیت سے مراد اگر تاریخیت اور دستاویزیت ہے تو بے شک اس کی مثالیں پریم چند اور کرشن چندر کے یہاں ملتی ہیں، بیدی اور منٹو کے یہاں نہیں۔ بیدی کے یہاں بھی صحافت جھک جھانک کر لیتی ہے لیکن منٹو اس سے صاف بچ جاتا ہے۔ وہاں پورا معاملہ فن کارانہ برتاؤ کا ہے۔ آدمی خارج میں بھی اتنا ہی جیتا ہے جتنا کہ اپنے باطن میں۔ تاریخیت سے وہ دامن بچا نہیں سکتا۔ تاریخیت کو فن میں برتنے کا کوئی سہل نسخہ نہیں ہے، زیادہ سے زیادہ آپ یہ کر سکتے ہیں کہ ایسے کرداروں پر افسانہ لکھیں جو تاریخ میں سانس لینے کے ساتھ ساتھ ایسی بھری پری شخصی زندگی بھی رکھتے ہوں جو ہماری دلچسپی کا سبب بنے۔ قرۃ العین حیدر کی بھی کمزوری ہے کہ ان کے کرداروں میں ایسی نفسیاتی گہرائیاں نہیں ہیں کہ جن تاریخی حالات نے انھیں پیدا کیا ہے، ان کے ختم ہونے کے بعد بھی ہم ان میں دلچسپی لے سکیں۔ بیدی اور منٹو کے کرداروں میں یہ گہرائیاں ہیں۔

خود جدید افسانے کو دیکھیے۔ خام کاروں کو چھوڑیے کہ وہ تو دورِ جدید کی کابوسی تاریخ کے صید زبوں ہیں، خود انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے یہاں تاریخ اور صحافت اس قدر چھائی ہوئی ہے کہ افسانوں کی پوری دلچسپی صحافتی واقعات کے علامتی بیان میں مرکوز ہو کر رہ گئی ہے۔ جس روز ان واقعات میں آدمی کی دلچسپی ختم ہوگی، مثلاً "بازگوئی" اور "سرکس" کے واقعات، تو افسانے میں بھی اس کی دلچسپی ختم ہو جائے گی۔ سریندر پرکاش اور انتظار حسین علامت نگار ہونے کے سبب ہی ایسے کردار تخلیق نہیں کر سکتے ہیں جو تاریخ کے گزر جانے کے بعد بھی ہماری دلچسپی برقرار رکھتے۔ یہ کردار نہ تو انسانی مقدر یا انسانی صورت حال کا علامیہ ہیں نہ کسی ایسی انفرادی خصوصیت کے حامل جو نفسیاتی اور فلسفیانہ مطالعے کی دعوت دیتی ہو۔ ہمارا جدید تمثیلی اور علامتی افسانہ کردار کا افسانہ نہیں ہے، اس

لیے تاریخ بحیثیت کردار کے حوالے سے نہیں بلکہ تمثیل کے حوالے سے پہچانی جائے گی۔ دستوئیفسکی میں تاریخ کو ہم کرداروں کے حوالے سے پہچانتے ہیں، مثلاً راسکولنیکوف ایوان کاراما زوف اور پرنس مشکن۔ یہی حال کامیو اور سارتر کے کرداروں کا ہے۔ منٹو کا افسانہ "نیا قانون" جو ترقی پسندوں کی آنکھوں کا تارا ہے، خراب افسانہ ہے لیکن یہاں بھی تاریخ کو ہم منگو کوچبان کے ذریعے پہچانتے ہیں۔ جدید افسانہ ایسے کوئی کردار نہیں دے سکا۔ وہ اپنی فطرت ہی میں ایسے کردار دینے سے قاصر تھا۔ حقیقت پسند افسانے نے جدید افسانے سے زیادہ کرداروں میں دلچسپی لی اس لیے وہ تاریخ، صحافت اور خارجیت کے جبر سے محفوظ رہا۔ جدید افسانہ اس جبر کا شکار ہوا اور بہت بری طرح شکار ہوا۔ کاش کہ وہ کم صحافتی، تاریخی اور ہنگامی ہوتا اور انسان کے دل میں جھانک کر اس کی مسرتوں اور المناکیوں کے ابدی سرچشموں کی تلاش کرتا، جیسا کہ بیدی اور منٹو نے کیا۔ کردار کی قیمت پر تمثیل کا سودا کر کے اس نے آرٹ کو صحافت پر قربان کر دیا۔ اس کا کام بس یہ رہ گیا کہ سامنے کے صحافتی واقعات کو تمثیل کا رنگ دے دے۔ یہ کام تو اخبارات کرتے ہی رہتے ہیں کہ جنگ، ایٹم بم، عالمی امن، تخفیف اسلحہ اور ملکی سیاست پر کارٹون اور لطیفوں کے علاوہ اخلاقی حکایات کے ذریعے پیش کرنا ان کا پیشہ ہے۔

فارمولا بازی۔ اب یہ بات لیجیے کہ جدید افسانہ ترقی پسند دور کی فارمولا زدہ کہانی کے خلاف بغاوت ہے۔ کہانی فارمولا زدہ کب بنتی ہے؟ جب وہ خارجی یا داخلی سیاست یا فن کے جبر کا نتیجہ ہو۔ کسی نہ کسی طرح جب بات کو ایک مقصد یا ایک ڈھب کے تابع کیا جائے تو بات آپ کہیں سے بھی شروع کیجیے، کوئی بھی کیجیے، سب باتیں ایک سی نظر آئیں گی۔ جدید افسانہ خود اس یک رنگی اور یک آہنگی کا شکار ہو گیا ہے جو ترقی پسند افسانے سے بھی زیادہ بدآہنگ ہے، کیونکہ اس میں اتنی بھی رنگا رنگی نہیں جو ترقی پسند افسانے سے بھی زیادہ بدآہنگ ہے، کیونکہ اس میں اتنی بھی رنگا رنگی نہیں جو ترقی پسند افسانے میں مقصدیت کی پابندی کے باوصف، حقیقت نگاری کے تقاضوں کے تحت، مقام اور میلیو کی آئینہ داری کے سبب پیدا ہو جاتی تھی۔ کرشن چندر کے یہاں کشمیر کی وادیاں ہیں اور پنجاب کے گاؤں بھی، بمبئی کی سڑکیں بھی ہیں اور دلی کی گندی ہوٹلیں بھی۔ ہر مقام کی معاشرت اور بولی ٹھولی کا بھی مزہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ بیانیے میں طنز و مزاح بھی ہے اور رومانی فضا آفرینی بھی۔ اسلوب جز رس اور کھردرا بھی ہے اور اس قدر رنگین اور رعنا بھی کہ ہوا کے جھونکے کی مانند ذہن کو چھوتا ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے پاس اتنا تنوع نہیں، کہاں سے آئے، جب کہ تمام افسانوں کے موضوعات سکہ بند، مقام خیالی بستیاں، میلیو بے نام اور بے چہرہ اشخاص، اسلوب داستانوی یا حکایتی اور طرز علامتی یا تمثیلی ہو۔ کرشن چندر کے تو ہر خراب افسانے کو الگ سے سولی پر لٹکانا پڑتا ہے اور مجھ جیسا جلاد بھی افسانے کی گردن مارتے وقت افسانے کے ساتھ ساتھ زبان کی حلاوت اور اسلوب کی تراوش کی بے قصور غارت گری پر کف افسوس ملتا ہے۔ آپ کسی بھی جدید افسانے کو سوختنی قرار دیجیے، اس جیسے سیکڑوں افسانے جہاں ہیں، وہیں بیٹھے بٹھائے بھسم ہو جائیں گے۔ احمقانہ فیشن پرستی کا یہی نتیجہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نہ تو اپنی شناخت قائم کر سکتا ہے نہ اپنی موت مر سکتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ بغاوت کے لیے اجتہاد ضروری ہے، اور اجتہاد اور فیشن پرستی میں قطبین کا فاصلہ ہے۔

دوسروں کا کیا ذکر، آپ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو دیکھ لیجیے جو ہمارے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ کیا

یہ دونوں تکرار کا شکار نہیں ہوئے؟ کیا مس حیدر کے متعلق یہ بات نہیں کہی جاتی کہ وہ ایک ہی ناول کو بار بار لکھ رہی ہیں؟ کیا انتظار حسین کے یہاں ہجرت، ماضی کی بازیافت اور بے جڑی کے احساس کی تکرار نہیں ہے؟ کیا ان دونوں کے یہاں ایک ہی قسم کے کردار ایک افسانے سے دوسرے افسانے میں اور ایک ناول سے دوسرے ناول میں گھس پیٹھ کرتے نظر نہیں آتے؟ کم از کم آپ یہ بات منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عباس کے افسانوں کے متعلق نہیں کہہ سکتے۔ وہ کسی بھی افسانے میں خود کو دہراتے نظر نہیں آتے۔ منٹو کی ہر طوائف دوسری طوائف سے مختلف ہے۔ بیدی کے یہاں ہر بچہ، ہر بوڑھا، ہر کلرک، ہر مرد دوسرے سے الگ ہے۔ بیدی کے یہاں عورت ''گرہن'' کی ہولی بھی ہے، ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی اندو بھی ہے، ''ایک چادر میلی سی'' کی رانو بھی ہے۔ جدید افسانہ نگار تو کرداروں کو نام ہی نہیں دیتے، اور اگر دیتے ہیں تو اس طرح جیسے انا تھ آشرم کی میٹرن بچوں کے نام رکھتی ہے جس میں جذبے کا کوئی دخل نہیں ہوتا۔ منٹو جب اپنے کرداروں کو یاد کرتا ہے تو کہتا ہے ''میری سلطانہ'' اور ''میری سوگندھی''۔ جدید افسانہ نگار اپنے کسی کردار کے متعلق یہ بات نہیں کہہ سکتے۔ نقادوں نے کردار نگاری کے خلاف جو بے بنیاد باتیں کہی ہیں، ان کا بھی انجام ہونے والا تھا کہ افسانہ انسانیت سے خالی ہو کر خالص فن کاری کا نمونہ بن جائے، اور خالص فن کاری اگر نگینہ سازی اور صنعت گری ہو تب بھی غنیمت ہے اور اگر یہ بھی نہ ہو، جیسا کہ جدید افسانے کی بد بختی اور بد سلیقگی سے ظاہر ہے تو وہ لنگڑے آدمی کی پینترے بازی بن جاتی ہے۔

دراصل افسانے اور زندگی کا تعلق اتنا گہرا ہے کہ زندگی ہی افسانہ نگار کو رنگا رنگ کردار، واقعات، پچویشنز اور کہانیاں سجھاتی رہتی ہے۔ اسی لیے خلاق حقیقت پسند افسانہ اور ناول نگار کہانیوں اور ناولوں کے ڈھیر لگاتا رہتا ہے کیونکہ اس کا ہر افسانہ اور ہر ناول زندگی کا ایک نیا رخ اور نیا تجربہ پیش کرتا ہے اور اسی لیے نادرہ کار ہوتا ہے۔ تمثیلات اور علامات کا دامن نہایت سکڑا اور سمٹا ہوا ہوتا ہے، چند کہانیوں اور ایک دو ناولوں کے بعد ہی تخیل بانجھ ہو جاتا ہے۔

اس نظر سے آپ دیکھیں تو نارنگ کا یہ دعویٰ بھی بے معنی ہو جاتا ہے کہ جدید افسانے نے پرانے افسانے کی اس روش کے خلاف بغاوت کی کہ پرانے افسانے میں خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری سطحی اور یک طرفہ ترجمانی تھی۔ اس بغاوت کے معنی ہو سکتے تھے اگر جدید افسانہ زندگی کی گہری اور بھرپور ترجمانی کا رول ادا کرنے کے لیے آیا ہوتا۔ اگر افسانے میں مقام نہیں، فطری، تہذیبی اور معاشرتی پس منظر نہیں، طبقات اور کردار نہیں تو وہ زندگی کی ترجمانی کیا داستانوی اور حکایتی اسلوب کے ذریعے کرے گا جو چربہ اور پیروڈی ہونے کے ناتے ہی زندہ تجربات کو بیان کرنے کا اہل نہیں اور صرف تمثیلات کے کام لگتا ہے۔ صاف بات ہے کہ علامتی افسانے کی بوطیقا عکاسی، آئینہ داری، ترجمانی اور نقالی یعنی mimetic آرٹ کی بوطیقا نہیں ہے۔ علامتی افسانہ representational افسانے کی ضد ہے۔ اس کا تو دعویٰ ہی یہ ہے کہ زندگی کی عکاسی اور تصویر کشی، جو زبان کے حوالہ جاتی استعمال کی متقاضی ہے، آرٹ کی دشمن ہے۔ تاریخیت، دستاویزیت، خارجیت سے وہ دور رہتا ہے کیونکہ وہ اپنے ساتھ زندگی کا کھردرا مواد لاتے ہیں جو آرٹ میں ڈھل نہیں سکتا۔ مختصر یہ کہ علامتی افسانہ زندگی کی سطحی، ادھوری، یک طرفہ اور کسی بھی قسم کی ترجمانی کا دعویٰ نہیں کرتا۔ جس چیز کی افسانے کو ضرورت ہی نہیں،

اس کے خلاف افسانہ بغاوت نہیں کرتا بلکہ اسے نظر انداز کر کے اپنا راستہ بنا لیتا ہے۔

اب رہی نظریہ سازوں کی اشتہاریت تو پورا جدید افسانہ علامت پسند نظریہ سازوں کا اشتہار ہے۔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ تو بے شمار ایسے لکھنے والے تھے جنھوں نے نظریاتی سخت گیری کو کبھی قبول نہیں کیا اور اپنے اندرونی تقاضوں کے مطابق تخلیقِ فن کرتے رہے، مثلاً منٹو، بیدی، غلام عباس، عزیز احمد، میراجی، راشد، مجید امجد، اختر الایمان وغیرہ۔ جدید افسانہ نگاروں میں تو ایک بھی ایسا نہیں جو الگ سے پہچانا جا سکے۔ سب کا طریق کار بھی ایک جیسا اور سب کے موضوعات بھی مماثل۔ ترقی پسندوں نے اشتراکی حقیقت نگاری کے ڈھول پیٹے تو جدیدیوں نے علامت نگاری کا، اور دونوں کو اس بات سے سروکار نہیں تھا کہ ناول اور افسانے کا آرٹ ان طریقوں کو اپنانے کی کتنی محدود اہلیت رکھتا ہے۔

میرا خیال یہ ہے کہ ترقی پسندوں اور جدیدیوں میں ناول کا شوقیہ مطالعہ کرنے والے نقاد کم ہی تھے، زیادہ تر شاعری کے پرستار تھے۔ میرا مطلب ایسے مطالعے سے ہے جیسا کہ مثلاً عسکری، عزیز احمد، ممتاز شیریں، مظفر علی سید، محمد عمر میمن یا باقر مہدی نے کیا ہے۔ یہ لوگ فکشن پر بات کرتے ہوئے کوئی ایسا بیان نہیں دیتے جو ایک طرز، ایک اسلوب یا ایک طریق کار کو فکشن کا محمود ترین طریقہ گردانیں۔ وہ جانتے ہیں کہ فکشن کی دنیا کتنی رنگا رنگ ہے اور اس میں ہر طباع ذہن کے لیے تخلیق اور تجربے کے کتنے امکانات پنہاں ہیں۔ عسکری کی تو ذہنی تربیت ہی فرانسیسی علامت نگاروں کے بیچ ہوئی تھی لیکن وہ زندگی بھر کرسٹوفر اشروڈ، فلابیر، بالزاک اور ستاں دال کے ناول ترجمہ کرتے رہے۔ اگر ترقی پسند اور جدید نقادوں نے چشم تنگ کو کثرت نظارہ سے وا کیا ہوتا تو وہ فکشن کے متعلق ایسی نظریہ سازی سے دور رہتے جو سادہ لوح، سادہ کار اور سہل پسند ذہن کی ملائیت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ ادب میں ملائیت کبھی انسان پرستی، عوام دوستی اور سماجی خیر خواہی کا نقاب اوڑھتی ہے، کبھی بلند جبینی، آرٹ پسندی، متصوفانہ ملائیت اور جمالیات کا بہروپ اختیار کرتی ہے۔ بہر صورت وہ ایک خاص قسم کے ادب کی خاطر، ادب کے وافر حصے کو باہر کرتی ہے۔ اسی ملائیت نے ترقی پسندی کو بھی مارا اور جدیدیت کا بھی بیڑا دھار کیا۔

شاعری کی نثر پر، استعارے کی تشبیہ پر اور علامت نگاری کی حقیقت نگاری کی فضیلت کی باتیں اس قاری کو کیسے متاثر کریں جس کا ادبی تجربہ بتاتا تھا کہ پچھلے دو سو سال کا زمانہ دنیا بھر میں شاعری نہیں نثر کی اصناف، یعنی ناول، افسانے اور ڈرامے کا ہے۔ ناول استعارے سے کم اور تشبیہ سے زیادہ کام لیتی ہے، اور علامتی طریق کار ادب کا واحد طریق کار نہیں ہے، اور نہ ہی تمام کا تمام ادب علامتی ادب ہوتا ہے۔ اور یہ بھی درست نہیں کہ علامتی ادب ہمیشہ اچھا ادب ہوتا ہے اور نہ ہی اعلیٰ ترین ادبی نگارشات اس وجہ سے اچھی ہوتی ہیں کہ ان میں علامات کا استعمال ہوتا ہے۔ اگر یہ حقیقت ہے کہ ناول کا آرٹ کثیر الاسالیب ہے تو بر ہنہ بیانیے سے لے کر پیچیدہ علامت نگاری تک اس میں اپنا جائز مقام پاتی ہے۔ افسانے میں علامت کی نشان دہی تنقید کا جائز فعل ہے بشرطیکہ یہ افسانے کے دوسرے ترکیبی عناصر اور تخلیقی میلانات کی قیمت پر نہ کیا جائے۔ جدید تنقید علامات کی تفسیر و تعریف و معنی آفرینی میں ایسی مست ہے کہ افسانے کا محاکمہ کرنے اور اس کے اچھے برے ہونے کا قدری فیصلہ نا کارہ ہونے کی بات زبان پر لائے بغیر تنقید میں ان کا ذکر چلتا رہے۔ نارنگ لکھتے ہیں:

> "فرد کی فردیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، جنس کی سچائی، عرفانِ ذات کی وحشت، نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔"

نارنگ جب کہتے ہیں "نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔" تو وہ نئے افسانے کی ایک رنگی (جس کا خود انھیں احساس ہے) کی پردہ پوشی کرتے نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ وہ لکھ چکے ہیں کہ ضروری نہیں کہ نئی کہانی میں بھیڑ چال شروع ہو جائے اور ہر شخص علامتی تمثیلی کہانی لکھنے لگے۔ ظاہر ہے لکھے گا، کیونکہ علامتی تمثیلی کہانی ہی کو جدید افسانے کے سرپرستوں نے اعلیٰ ترین فن کاری اور آرٹ کی معراج بتایا ہے۔ ہاں، اسے ایک خاص قسم کا افسانہ گردانا جاتا اور اس کے مقابلے میں حقیقت پسند افسانے کی تضحیک نہ کی جاتی تو چند منفرد لکھنے والے اپنے طبعی میلان کے مطابق علامتی افسانے کے میدان میں قدم رکھتے اور دوسرے لوگ روایتی افسانے میں نئی جہتیں تلاش کرتے، یا تکنیک اور اسلوب کے دوسرے ایسے تجربات کرتے جو مغرب میں تجرباتی ناولوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جب علامت نگاری ہی فن کی معراج ٹھہری تو لکھنے والے اسی کی طرف مائل ہوں گے، کیونکہ شعر و ادب کا معاملہ قوالی کا تو ہے نہیں کہ آپ گا نہیں سکتے تو تالیاں بجائیے۔ ادب میں آدمی بڑا بننا نہیں چاہتا بلکہ مکمل بننا چاہتا ہے۔ فن کار کی خواہش عظیم بننے کی نہیں ہوتی بلکہ اپنے فن میں تکمیل کو پہنچنے کی ہوتی ہے، کیونکہ عظمت اس کے اختیار میں نہیں ہوتی جب کہ تکمیل اختیار کی بات ہے اور یہی چیز فن کار کو عرق ریزی، جگر کاوی اور راہبانہ استغراق کے آداب سکھاتی ہے۔ اسی لیے لکھنے والے فارم وہی پسند کرتے ہیں جس میں اعلیٰ ترین فن کاری کے امکانات ہوں۔ فن کی دنیا میں اسپ زریں کو چھوڑ خچر کی سواری تو مبتدی بھی پسند نہیں کرتا۔ وجہ یہ ہے کہ اسپ زریں کی سواری چاہے اتنی پر خطر اور حوصلہ آزما سہی، تکمیل کی منزل تک اسی کے ذریعے پہنچا جا سکتا ہے، بشرطیکہ سوار احمقانہ غلطیاں نہ کرے اور اپنی صلاحیتوں کا مناسب استعمال کرے۔

دوسری بات یہ کہ نارنگ ان نقادوں میں سے ہیں جو موضوع اور ہیئت کی تفریق روا نہیں رکھتے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں: "موضوع سے چونکہ ادب کی تشکیل نہیں ہوتی اس لیے موضوع اور اظہاری پیکر سے مل کر جو تخلیقی وحدت وجود میں آتی ہے، وہ افسانہ ہے۔" میں نارنگ کے اس خیال سے متفق ہوں۔ اب اگر موضوعات میں رنگا رنگی ہے تو ہیئت بھی رنگارنگ ہوگی۔ پھر یہ شکایت بے معنی ہو جائے گی کہ ہر شخص علامتی تمثیلی کہانی لکھ رہا ہے۔ لکھتا ہے تو لکھنے دیجیے، اس کے یہاں موضوعات کی تو رنگارنگی ہے۔ آخر تمام دنیا میں دو سو سال سے فکشن کا طریق کار حقیقت پسندانہ رہا تھا اور کسی کو یہ شکایت نہیں ہوئی تھی کہ تمام ناول اور افسانے یک رنگی کا شکار ہو گئے۔ جو چیز انھیں رنگارنگی عطا کرتی تھی وہ موضوعات کے تنوع کے علاوہ وہ انسانی اور سماجی مواد تھا جو زندگی سے مستعار تھا۔ علامتی افسانے کی کمزوری ہی یہ ہے کہ وہ اس مواد کو افسانے میں برتنے کا اہل نہیں۔ اسی لیے وہ اس مواد کا افسانے سے اخراج کرتا ہے اور نتیجے کے طور پر محض اور تجریدی بنتا ہے۔ انسانی فطرت، انسانی نفسیات، اخلاقی اور جذباتی کشمکش، خاندانی، تہذیبی اور معاشرتی رشتے، سماجی ادارے، فطرت، گاؤں اور شہر کا پس منظر، مختصر یہ کہ وہ تمام عناصر جو افسانے کو زندگی کا گاڑھا مواد فراہم کرتے ہیں، علامتی افسانہ ان سے بے نیازی برتتا ہے۔ بالآخر اس کے پاس

لے دے کر صرف علامتی یا تمثیلی ڈھانچا رہ جاتا ہے۔ یہی چیز یک رنگی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ انسانوں کی قطار میں ہر چہرہ ہر بدن، ہر آدمی دوسرے سے الگ نظر آتا ہے۔ ہر پنجروں کی قطار میں ہڈیوں کے سب ڈھانچے ایک سے ہوتے ہیں، حتیٰ کہ عورت اور مرد کی تفریق بھی ممکن نہیں رہتی۔ ڈرائنگ روم میں ہم اپنی تصویریں لگاتے ہیں، ایکس رے فوٹو گراف آویزاں نہیں کرتے۔ ایکس رے فوٹو گراف کو صرف ماہر ڈاکٹر ہی پرکھ سکتا ہے اور یہی ایکسپر ٹائز ہمیں ان تنقیدوں میں نظر آتا ہے جو علامتی افسانوں کے ہڈیوں کے ڈھانچے کا تجزیہ اس طرح کرتی ہیں گویا وہ چیخوف اور موپاساں، بیدی اور منٹو کے بھرے پرے کردار ہوں۔

افسانہ ہی نہیں، ہر صنفِ سخن یک رنگی، تواتر اور تکرار کے خدشات کی زد میں رہتی ہے۔ ان خدشات کا سراغ موضوعِ سخن میں بھی لگایا جا سکتا ہے اور اسلوبِ سخن میں بھی۔ کبھی شعر و ادب فن کار کے فکر و احساس کی یک رنگی کا شکار ہوتے ہیں۔ کبھی زبان و بیان کی یک آہنگی کا۔ وہ لوگ جو افسانے میں اسلوبِ نگارش کی یکتائی پر بہت زور دیتے ہیں، اس بات کو فراموش کر جاتے ہیں کہ اگر افسانہ نگار کی پہچان اس کا نرالا اسلوب ہی ہے، اور وہ اپنے تمام افسانوں میں اس اسلوب کی سختی سے پیروی کرتا ہے، تو اس کے افسانوں میں یک رنگی اور یک آہنگی کا پیدا ہونا فطری بات ہے۔ ہمارے یہاں ادبِ لطیف کے لکھنے والوں میں اختر اکبرآبادی، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، نیز خواجہ محمد شفیع اور حجاب امتیاز علی کی مثالیں سامنے ہیں۔ قرۃ العین حیدر "ستاروں سے آگے" کے افسانوں میں اسلوب اور رومانی موضوعات اور میلو کی یک رنگی کا بری طرح شکار ہیں۔ "پت جھڑ کی آواز" سے یک رنگی ٹوٹتی ہے اور اپنے رومانی اسلوب میں حصمت کے حقیقت پسندانہ اسلوب کی آمیزش سے وہ جن طبقات اور کرداروں کی ترجمانی کرتی ہیں انھیں الگ سے پہچانا جا سکتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ نہیں کہ افسانے میں زبان و اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں، بہت ہے، لیکن اتنی نہیں جتنی کہ شاعری میں ہوتی ہے۔ دنیا کے بڑے ناول نگار، ٹالسٹائی، دوستوئیفسکی، بالزاک، ڈکنز، اپنے اسالیب کی وجہ سے نہیں جانے جاتے بلکہ اپنے ناولوں میں انسان کی داخلی اور خارجی زندگی کی بے پناہ ترجمانی اور عکاسی کے سبب پہچانے جاتے ہیں۔ ولیم ایمپسن نے اسی غلط اصول پر، کہ میڈیم کا تخلیقی استعمال فکشن کی دنیا میں فن کار کی عظمت اور فضیلت کی دلیل ہے، جین آسٹن کو ٹالسٹائی سے بڑا ناول نگار بتایا تھا، جو ایک احمقانہ بات ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں طنزاً یہ بات لکھی تھی کہ اگر تارنگ نے اپنی لنگوسٹک لیبارٹری میں یہ بات ثابت بھی کر دی کہ "ابو خاں کی بکری" کا اسلوب بیدی کے افسانوں سے زیادہ رواں، شستہ اور پختہ ہے تو اس سے کچھ بھی تو ثابت نہیں ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے "فسانۂ آزاد" تو ایک ناپید کنار سمندر ہے، لیکن اردو کے اس بے مثال کارنامے پر اب وقت کی گرد جم چکی ہے۔ یہی حال نذیر احمد کی ناولوں کا ہے۔ ان کی کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی زبان اور شوخ و طرار اندازِ بیان کے سامنے بیدی اور منٹو طفلِ مکتب معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن سرشار کے "فسانۂ آزاد" اور نذیر احمد کی ناولوں کی طرف اس وجہ سے کہ ان کے یہاں زبان و بیان کا لطف ہے، مراجعت ممکن نہیں، کیونکہ ناول کا مطالعہ آدمی غزلوں کی طرح نہیں کرتا، کہ کچھ نہیں تو زبان کے لوچ اور لچک پر جھومتا رہے گا۔ سرشار اور نذیر احمد کے مقابلے میں پریم چند اسی لیے بڑے فن کار ہیں کہ زبان و بیان کی خوبیوں کے علاوہ انھوں نے ان لوازمات کو برتا جن کے سبب افسانہ داستان اور تمثیل سے علیحدہ

اپنی فنی شناخت قائم کر سکا، جس کی ان قارئین کی ضرورت تھی جو سائنس اور عقلیت اور حقیقت پسندی کے دور کی پیداوار تھے۔

نارنگ لکھتے ہیں:

"فرد کی فردیت" اس کے معمولی پن میں اس کی uniquenes چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ اور بنیادی صداقتیں، یعنی زندگی کی نوعیت اور ماہیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، اور جنس کی سچائی اور عرفان ذات کی دہشت، نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔"

یہ نری تہمات ہیں جو نئے افسانے کی پیشانی پر ٹھونک دی گئی ہیں۔ اول تو یہ کہ نئے افسانے کا فارم اگر علامتی، تمثیلی اور تجریدی ہے تو اس سے ممکن نہیں کہ ان کیفیات اور موضوعات کو اپنی ساخت میں سمائے یا انھیں فن کارانہ طور پر برتے۔ مثلاً فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن میں اس کی یکتائی، چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ، جنس کی سچائی، خوشی اور غم کی حقیقت کا بیان، ناول اور افسانہ، واقعات، کردار اور عمل کی عکاسی کے ذریعے کرتے ہیں۔ یہ حقیقت پسندی کا طریق کار ہے۔ جب آپ فرد کو گھر، کلب اور بازار میں، ماں باپ، بیوی بچوں اور احباب کے بیچ، اپنا کام دھندا اور نوکری کرتے، اپنی ذہنی نفسیاتی اور جذباتی الجھنوں کے ساتھ جیتے دیکھیں گے تو اس بات کا امکان پیدا ہوگا کہ آپ اس کی فردیت، اس کی یکتائی، اس کے چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ، اس کی جنسی زندگی کی سچائی اور جھوٹ اور اس کی خوشی اور غم کی حقیقت کو دیکھ سکیں اور دکھا سکیں۔ یہ کام مثلاً پریم چند، منٹو، کرشن چندر، بیدی عصمت، غلام عباس نے کیا۔ رام لعل، قرۃ العین حیدر، غیاث احمد گدی اور "گلی کوچے" اور "کنکری" والے انتظار حسین نے بھی کیا۔ یہ سب سنساریوں کے کام ہیں جو زندہ انسانوں کے بیچ سانس لیتے ہیں۔ علامتی افسانہ تو پیدائشی سنیاسی نکلا۔ پالنے میں ہی پوت نے ایک پاؤں پر کھڑے رہنے کی تپسیا شروع کر دی۔ دگمبر سوئی کی طرح ستر ڈھانپنے کے لیے علامتی پتے کی تہمت بھی نہ دھری۔ انحراف کو تیاگ میں بدل دیا اور فیصلہ کر لیا کہ جو کام سنساری کرتے تھے ان میں سے وہ ایک نہیں کرے گا۔ کردار نگاری کو وہ جیو ہتیا سمجھنے لگا۔ کون جانتا ہے کہ حقیقت کیا ہے، لہٰذا اسے بنیادی صداقتوں کی جستجو ہوئی۔ دوسرے لوگ تو زندگی کو بھوگ کر اسے جانتے اور سمجھتے تھے، وہ زندگی کو بھوگے بغیر اس کی نوعیت اور ماہیت سمجھنا چاہتا تھا۔ اس مہارشی کے سروکار تھے، وجود کا اختیار اور جبر، اور عرفان ذات کی دہشت۔ ظاہر ہے ایسے رشی منی افسانوی بیانیے کی حوالہ جاتی زبان نہیں بولتے کیونکہ حوالہ جاتی زبان انسانوں اور چیزوں کی مادی دنیا کی طرف اشارہ کرتی ہے اور تجریدی افسانہ ان چیزوں کے تیاگ سے شروع ہوتا ہے۔ نارنگ کے الفاظ میں نئی کہانی میں "لفظ نرے لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے جن کے مفاہیم کو منطقی طور پر paraphrase کرنا ممکن نہیں۔" نارنگ بھول جاتے ہیں کہ بطور مدرسوں کے، بھن تو روٹی بھی ایرانی فرنز کرنے کی کھاتے ہیں اور افسانے کا کیا ذکر، مشکل ترین اور مبہم ترین علامتی نظم، اگر وہ مجذوب کی بڑ نہیں، اپنے نہفتہ معانی کو، جن پر استعاروں اور علامتوں کے دبیز پردے پڑے ہوتے ہیں،

صاحب نظر نقاد کے سامنے بے نقاب کر دیتی ہے۔ تفہیم شعر کا کام وجدانی بھی ہے اور منطقی بھی۔ جہاں منطق کام نہیں کرتی وہاں وجدان سے کام لیا جاتا ہے۔ تنقید کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ معنی جو وجدان پر منکشف ہوتے ہیں، انھیں منطقی شعور کی سطح پر لایا جائے۔ بے شک تنقید کی منطقی زبان میں معنی کا بیان معنی کی تمام حسیات اور جذباتی وسعتوں کا احاطہ نہیں کر سکتا اور اسی لیے تنقید کسی حد تک تاثراتی بننے پر مجبور ہوتی ہے۔ تاثرات کو بھی عقل کی نگہداشت کی ضرورت پڑتی ہے۔ ہر استعارے اور علامت کے معنی ہوتے ہیں، گو ہمارے بتائے ہوئے معنی معنویت کے دوسرے ابعاد کے امکانات ختم نہیں کرتے۔ لیکن شعر و افسانہ کے جو بھی معنی بتائے جائیں، وہ وہی ہوں گے جن کی طرف شعر میں اشارے موجود ہوں، پھر یہ اشارے چاہے جتنے موہوم اور مبہم کیوں نہ ہوں۔ تفہیم شعر کو اتنی بھی عقلی اور منطقی پاسبانی میسر نہ ہو تو تنقید نقاد کی اٹکل ترنگوں کا شکار ہو جائے گی اور کھینچ تان کے ذریعے وہ معنی تلاش کرے گی جس کی شعر و افسانہ میں سمائی نہیں۔ مثلاً قمر رئیس نے بیدی کے افسانے ''کوارنٹین'' کو غیر ملکی غلامی کی علامت بتایا ہے، جو احمقانہ بات ہے۔ نارنگ بھی انتظار حسین کے افسانے ''زرد کتا'' کی ایسی تعبیر کرتے ہیں اور افسانے کو پاکستان کی سیاسی صورت حال کی علامت ثابت کرنا چاہتے ہیں، جو محض کھینچ تان اور چھینا جھپٹی ہے۔ یہ کوتاہیاں اس وجہ سے ہیں کہ افسانے میں علامت کی شناخت اور حقیقت کے مشاہدے کے جو ناقدانہ لوازمات ہیں، انھیں مضمون آفرینی اور نکتہ آفرینی کی خود پسندانہ ترغیبات پر بھینٹ چڑھانا ہمارا شیوہ ہے۔

علامتی افسانے کے وجود کا کوئی جواز ہو سکتا ہے تو یہی ہے کہ اسے زندگی کی ترجمانی میں دلچسپی نہیں، کیونکہ ایسی ترجمانی ممکن ہی نہیں، کیونکہ ہم جانتے ہی نہیں کہ خارجی حقیقت کیا ہے، کیونکہ فلسفیوں نے بتایا ہے کہ خارجی حقیقت جیسی کوئی چیز نہیں۔ اسی لیے علامتی افسانوں میں آپ کو سانپ، بچھو، چھپکلیاں، صحرا، جنگل اور پہاڑ مل جائیں گے، انسانی آبادیاں نہیں ملیں گی، وہ معاشرتی نظام نہیں ملے گا جو فرد کا فرد سے رشتہ قائم کرنے سے وجود میں آتا ہے۔ لاانسانیت اس افسانے کی پہچان ہے۔ یہاں بچے اور ان کی شرارتیں، کھیل کود اور مدرسے نہیں جو ڈکنز، جارج ایلیٹ اور عصمت کے یہاں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہاں دوشیزگی کی منزل میں قدم رکھنے والی لڑکیوں کا وہ شگفتہ حسن اور پرنشاط احساس نہیں جو پرست اور بالزاک اور عصمت اور قرۃ العین حیدر اور منٹو اور بیدی میں ملتا ہے۔ یہاں نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کے تعلقات کا وہ حقیقت پسندانہ لیکن رومان خیز بیان نہیں جو جین آسٹن، کالیٹ، مادام کا مشن اور بیکٹ کے یہاں ہے۔ یہاں معاشقے نہیں، ازدواج نہیں، طلاقیں نہیں، ایڈلٹری نہیں، قائم ہوتے، ٹوٹتے اور تباہ ہوتے رشتے نہیں۔ یہاں ڈکنز اور پروست اور چیخوف اور موپاساں کی طرح ادھیڑ اور بوڑھے لوگ نہیں، چچا ماموں، پھوپھے پھوپھیاں، رشتے ناتے، کنبے قبیلے، ناتیاں جاتیاں، طبقات، برادریاں، جھونپڑیاں، حویلیاں، چوپال، گلیاں، نکڑ، میدان، چکلے، بازار، اسکول، کالج، دفتر، گھر، آنگن، چھت، رسوم، تہوار، کھانے، ملبوسات، بولی ٹھولی، محاورے، کہاوتیں، غرض یہ کہ وہ تمام چیزیں جن سے افسانہ کائنات اکبر کے مقابلے میں کائنات اصغر بنتا ہے، جدید افسانے میں ان کا نام و نشان نہیں۔ اتنا سب کچھ نکال باہر کرنے کے بعد افسانے سے یہ توقع کہ وہ زندگی کی رنگارنگی کا عکس ہو، عبث ہے۔ اسی سبب سے تمام جدید افسانہ ایک ہی افسانہ نگار کے قلم سے لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ زبان و اسلوب ایک، فکر و احساس ایک، سبھی کی فضائیں ڈری سہمی اور اداس، سبھی کے

کردار خدا ترس بوڑھے، آشفتہ حال نوجوان افسردہ لڑکیاں، بھی مکان ٹوٹی ہوئی حویلیاں اور اجاڑ امام باڑوں جیسے، اور بھی کے چرند پرند اور حشرات الارض بھی ایک جیسے، وہی چڑیاں اور کبوتر، چھپکلیاں اور ہزار پائے۔ انتظار حسین چمن میں کیا آئے، گویا دبستاں کھل گیا۔ گنہگار کی اتنی بڑی امت لے کر کوئی دوسرا افسانہ نگار حشر میں نہیں اٹھے گا۔

نارنگ لکھتے ہیں:

> "نئی کہانی نے اپنی سب سے بنیادی پہچان، تصور، حقیقت اور اظہار کی اداؤں میں تبدیلی سے کرائی، یعنی لفظ نرے لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے جن کے مفاہیم کو منطقی طور پر paraphrase کرنا ممکن نہیں۔"

فلسفیانہ موشگافی چونکہ میرا شیوہ نہیں، کیونکہ اس کی اہلیت بھی نہیں کہ کشتم کشتا کا آدمی ہوں اور جب تک خیال پہلوان کی کمر کی مانند موٹا نہ ہو، اس کی گرفت نہیں کرتا۔ اس لیے مندرجہ بالا جملوں سے صرف نظر کیا جا سکتا تھا لیکن ہمارے یہاں زبان کے تخلیقی اور غیر تخلیقی استعمال، اور افسانے کے تخلیقی اور غیر تخلیقی ہونے کے مباحث نے ایسا کنفیوژن پیدا کیا ہے کہ موٹے میاں کو دل سے باریک خیال کی موشگافی کا کام بھی اپنی موٹی انگلیوں سے کرنا پڑ رہا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ جدید افسانے نے اپنی پہچان استعارے اور علامت سے کرائی اور بے شک استعاراتی اور علامتی اسلوب، سیدھے سادے بیانیے سے زیادہ تخیلی اور تخلیقی جہات کا حامل ہے۔ تو کیا اس کا مطلب ہم یہ لیں گے کہ پچھلے دو سو سال سے ناول اور افسانے کا جو پیرایۂ اظہار تھا اور جسے ہم حقیقت نگاری سے تعبیر کرتے ہیں، وہ استعاراتی اور علامتی اسلوب کے مقابلے میں کم تخلیقی اور تخیلی تھا؟؟ اگر ہم ایسا سمجھتے ہیں تو ہمیں کہنا پڑے گا کہ ورجینیا وولف، ڈکنز اور ٹالسٹائی کے مقابلے میں زیادہ تخیلی اور تخلیقی ہے اور ان سے بڑی فن کار ہے، اور یہ احمقانہ بات ہوگی۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈکنز کے ہمہ گیر، ہمہ جہت، رنگا رنگ اور پہلودار اسلوب کے مقابلے میں ورجینیا وولف کا اسلوب، اپنی تمام نزاکتوں اور لطافتوں کے باوصف، محدود اور کم ثروت مند معلوم ہوتا ہے۔ ورجینیا وولف کے مقابلے میں ڈکنز کے یہاں ذخیرۂ الفاظ سے شعری یا غنائی آہنگ پیدا کرنے کے مقابلے میں بڑا تخیلی کارنامہ ہے۔

پھر جب ہم جدید افسانے کے Oblique اسلوب کا ذکر کرتے ہیں تو یہ فرض کر لیتے ہیں کہ دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں محض راست بیانی ہے، جس میں زبان کا استعاراتی نہیں بلکہ حوالہ جاتی استعمال ہوتا ہے۔ ایسے بیانیے کو ہم سیدھا سادہ بیانیہ بھی کہتے ہیں جس میں الفاظ کا استعمال نرے الفاظ والا حوالہ جاتی اسلوب استعاراتی اسلوب کے مقابلے میں اگر سرے سے غیر تخلیقی نہیں ہوتا تو کم تخلیقی ہوتا ہے۔ یہ پورا فکری رویہ غیر ناقدانہ، گمراہ کن اور قابل اعتراض ہے۔ انیس ناول کی روایت، بڑے ناول نگاروں کے کارناموں اور ناول کے قاری کی عادتوں اور اس کے تقاضوں کو شعور میں نہیں رکھا گیا، اور نہ ہی مغرب کی تجرباتی ناولوں سے، جو صبر آزما اور حوصلہ شکن ہیں، براہ راست واقفیت پیدا کر کے یہ جاننے کی کوشش کی گئی ہے، کہ آیا یہ ناول اپنی تمام فنی مہارتوں اور

نئے اجتہادات کے باوصف ہماری ادبی زندگی میں وہ جگہ بنا گئی ہے جو روایتی ناول نے بنائی تھی۔ جیمز جائس، سیموئل بیکٹ، ایلین راب گرییے، نتالی ساروت، جان بارتھ، ایچ بی جانس، جان فاؤلس، ڈونالڈ بارتھیلم، کرٹ ونے گٹ، اور پنچوں وغیرہ وہ چند نام ہیں جن کی ناولوں کی ورق گردانی میرا مشغلہ رہا ہے۔ طبعاً تو میں روایتی ناولوں کا دلدادہ رہا ہوں، لیکن ناول کی دنیا میں جو اجتہادات ہو رہے ہیں، انھیں شوق و تجسس کے تحت دیکھتا رہا ہوں۔ یہ بہت مشکل اور مبہم ناولیں ہیں۔ زبان کی مانوس ترکیب اور صرفی اور نحوی ترتیب کو منہدم کرتی ہیں۔ زمانی اور مکانی نظام کو درہم برہم کرتی ہیں۔ اسلوب کی رسمیہ سلیقگی کی شکست و ریخت کرتی ہیں۔ مبالغے، فنتاسی اور سن مانی تکنیکی دھاچوکڑیوں کے ذریعے عقلیت اور حقیقت کے حصاروں کو مسمار کرتی ہیں۔ ڈیوڈ لاج کے الفاظ میں، وہ ایسی بھول بھلیوں کی تعمیر کرتی ہیں جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نظر نہیں آتا۔ ظاہر ہے ان کا پڑھنا مشکل اور صبر آزما ہے، اور اسی لیے میں نے کہا ہے کہ میں انھیں پڑھنا شروع کرتا ہوں لیکن تھک ہار کر ورق گردانی کی سطح پر آ جاتا ہوں۔ البتہ انھیں شغف و انہماک سے پڑھنے کا شوق ابھی بھی برقرار ہے۔ ناول کی دنیا میں یہ نئے تجربات ہیں اور ان کی اہمیت مسلم ہے۔ زبان کا جو استعمال ان ناول نگاروں نے کیا ہے وہ انوکھا، منفرد اور اجتہادی ہے۔ لیکن اس سے ہرگز یہ لازم نہیں آتا کہ روایتی ناول زبان کا جو استعمال کرتی ہیں، وہ تخلیقی، تخیلی اجتہادی اور منفرد نہیں ہوتا۔ ڈیوڈ لاج Importance of being Amis میں بتایا ہے کہ کنگزلے ایمس نے آج کے بدلے ہوئے انگلستان کی جھلکیوں، لوگوں کی بات چیت، مکالموں کے آہنگ اور روزمرہ کی زندگی کی وارداتوں کو فنی اظہار بخشنے کے لیے روایتی پیرایے میں کیسی نازک تبدیلیاں کی ہیں۔ ایمس کے ناولوں کے بغیر ہم جان بھی نہیں سکتے تھے کہ پورا معاشرہ اور لوگوں کے اطوار و آداب کیسی خاموش نظر نہ آنے والی تبدیلیوں سے گزر رہے ہیں۔ یہاں بھی زبان کا استعمال نہایت ہی خلاقانہ اور تخیلی سطح پر ہوا ہے۔

میرا کہنا یہ ہے کہ ہر قسم کے ناول اور افسانے میں (یہاں غیر ادبی ناولوں سے بحث نہیں) زبان کا استعمال تخلیقی اور تخیلی ہوتا ہے۔ چیخوف، موپساں، ٹالسٹائی، ڈکنز، فلابیر اور جارج ایلیٹ کی زبان کو آپ غیر تخلیقی نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح نذیر احمد، مرزا رسوا، پریم چند، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر، منٹو اور بیدی کی زبان کو آپ غیر تخلیقی نہیں کہہ سکتے۔ جدید افسانہ چونکہ افسانہ نگاری کے دوسرے لوازمات کی ذمہ داری قبول نہیں کرتا اور اسلوب پر اپنی پوری طاقت صرف کرتا ہے اور یہ التباس پیدا کرتا ہے کہ تمام افسانے کی روح اس کے یہاں زبان و اسلوب ہی میں سمٹ آئی ہے۔ وہ یہ کر سکتا ہے کیونکہ اسے دوسرا کوئی کام کرنا نہیں ہوتا۔ پریم چند اور منٹو کے افسانوں میں زبان کا کام چونکہ افسانے کے تمام ترکیبی عناصر، کردار، کہانی پس منظر وغیرہ کی ضرورتوں کو پورا کرنا ہوتا ہے اس لیے زبان کو ہزار کام کرنے ہوتے ہیں۔ اس لیے اس میں اتنی لچک ہوتی ہے کہ ضرورت کے مطابق وہ سیدھے سادے پیرایے سے لے کر تہہ دار رمزیت تک کی تمام منزلیں طے کرے۔ ایک ہی وجہ عبارت پر شعریت اور خطابت کے بخار میں پھنکتی ہوئی شاعرانہ زبان افسانہ نگاری کے کام کی نہیں، کیونکہ افسانہ سچائیوں کی نشان دہی کرتا ہے، سچائیوں کو دل نشیں بنانے اور ذہن نشیں کرانے کا کام اس نے آخوندوں اور مولویوں کے لیے اٹھا رکھا ہے جن کی روا کھڑ نثر کی خطابت کے سامنے حقیقت پسند افسانے کی نثر کی دھیمی آنچ منقدیوں کو غیر تخلیقی نظر آتی ہے۔

مجھے یہ تسلیم نہیں کہ جین آسٹن، ہارڈی اور ڈکنز کی نثر کا حسن اپنی طرف توجہ منعطف نہیں کراتا۔ یہ اور بات ہے کہ وہ زبان کا پورا سرکس ہے۔ وہ تو پوری لغت سے کھیلتا ہے۔ دوسرے لوگ تو اس کے ایک دو کرتب دکھا کر ہی تھک گئے۔ اسی لیے یہ بات غلط نہیں کہ جائس نے ایک نئی ناول تخلیق کی، لیکن ساتھ ہی ناول کو قتل بھی کیا۔

اب جہاں تک زبان کے حوالہ جاتی اور جذباتی ہونے کا تعلق ہے، تو اسٹرکچرلزم کے تصورات رچرڈز سے بہت آگے نکل گئے ہیں۔ ان چیزوں کا سیر اعلم نہ ہونے کے برابر ہے، لیکن ایک دو باتوں کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ ڈیوڈ لاج کا کہنا ہے کہ لفظ دو چیزوں سے مل کر بنتا ہے، ایک تو آواز یا آواز کی تحریری علامت، جسے اسٹرکچرل لسانیات signifier کا نام دیتی ہے، دوسری ہے signified یعنی وہ تصور جس کی طرف یہ صوتی علامت اشارہ کرتی ہے۔ signifier اور signified کے درمیان جو ربط ہے وہ فطری نہیں ہے، arbitary ہے۔ کتا، بلی اور اونٹ کے الفاظ سے یہ تینوں جانور مراد لیے جائیں، اس کی کوئی لازمی دلیل نہیں ہے۔ اونٹ کو بلی کہا جا سکتا ہے، اگر سب کے سب زبان بولنے والے ایسا کہنے پر کمر بستہ ہو جائیں۔ گویا الفاظ اور اشیا کے درمیان باہمی تعلق زبان کے ایک سسٹم کا عطا کردہ ہے، تا کہ لفظوں سے ترسیل کا کام لیا جا سکے۔ فی نفسہ لفظ اور شے میں کوئی ایسا تعلق نہیں کہ جسے ہم بلی کہتے ہیں فطری اور لازمی طور پر اس کا نام بلی ہی ہو۔ اس طرح الفاظ اور اشیا کے درمیان مشابہت محض ایک لاجا س ہے۔ چونکہ زبان تمام تر ایسے ہی الفاظ سے بنی ہے جو کائنات میں موجود تمام اشیا اور تصورات کی نشانیاں ہیں، تو ایک معنی میں زبان مادے پر خیال کی، content پر فارم کی اور signified پر signifier کی اولیت کی نشان دہی کرتی ہے۔ چنانچہ وہ فنون جو زبان کا استعمال میڈیم کے طور پر کرتے ہیں، ان میں الفاظ اشیا کے قائم مقام نہیں ہوتے بلکہ الفاظ نشانیوں کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔ چنانچہ شعر و افسانہ میں کرسی، میز اور قالین کے الفاظ کو اِدھر اُدھر کیا جا سکتا ہے، کیونکہ وہ حقیقی میز، کرسی اور قالین نہیں کہ انھیں ہٹانے میں دقت ہو۔ گویا شاعر اور افسانہ نگار نشانیوں سے کام لیتا ہے۔ فن کار کا اس بات پر اصرار بجا ہے کہ افسانے میں لفظوں کو دیکھا جائے، اشیا کو نہیں۔ اور لفظ چونکہ آواز ہیں، ان کے آہنگ کو بھی دیکھا جائے اور اشیا کے ساتھ ان کی جو مشابہت ہے اسے بھی دیکھا جائے، اور اس مشابہت کو قائم کرنے والے جو تہذیبی انسلاکات ہیں انھیں بھی نظر میں رکھا جائے۔ اس نظر سے دیکھیں تو وہ زبان جو چیزوں کی طرف اشارہ کرتی ہے وہ بھی محض حوالہ جاتی نہیں ہوتی بلکہ احساساتی، جذباتی، تہذیبی اور خیالی لرزشوں کی حامل ہوتی ہے۔ وہ ناول اور افسانے جن میں نقل، یعنی دنیا کی آئینہ داری، کا عنصر غالب ہوتا ہے، ان میں بھی الفاظ کا استعمال ان کی تمام صوتی پہنائیوں اور معنوی وسعتوں کے ساتھ ہوتا ہے، اس لیے تخلیقی اور تخیلی ہوتا ہے۔ یہ کہنا کہ صرف استعاراتی اور علامتی زبان ہی تخلیقی ہوتی ہے، ناول اور افسانے کی دو سو سال پرانی عظیم کارناموں کو کچرے کے ڈھیر پر پھینکنا ہے۔

عام طور پر نظم کی نثر پر افضلیت بتانے کے لیے یہ بات کہی جاتی ہے کہ نظم کا کسی دوسری زبان میں ترجمہ ممکن نہیں، جب کہ نثر کا ممکن ہے۔ ڈیوڈ لاج نے بتایا ہے کہ افسانوی نثر بھی اتنی نازک اور لطیف ہو سکتی ہے کہ اس کی تمام باریکیوں کو ترجمے میں منتقل کرنا آسان نہیں ہوتا۔ ایک ہی افسانے میں اظہار کے اتنے متنوع پیرائے ہوتے ہیں، کہ لفظ حوالہ جاتی بھی ہوتے ہیں، جذباتی بھی، استعاراتی اور علامتی بھی۔ محض استعارے پر افسانے کی

تعبیر نہیں کی جاتی۔ افسانے کو "نرے الفاظ" استعمال کرنے کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ علامتی افسانے میں بھی یہ ان واقعہ کے لیے افسانہ نگار کو نرے الفاظ کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔ دیکھا یہ جاتا ہے کہ نرے الفاظ کے استعمال میں افسانہ نگار کو مہارت اور سلیقہ مندی حاصل ہے یا نہیں۔ لفظ اگر استعارہ یا علامت نہ بھی بنے تب بھی اسے جذبات کا ترجمان بنانے میں، اس سے تصویر کشی اور فضابندی کا کام لینے میں، اس میں طنز و مزاح کی صفات پیدا کرنے میں، اسے حاضراتی اور پیکر سازانہ بنانے میں اتنے ہی تخیل کی ضرورت پڑتی ہے، جتنی کہ اسے استعارے اور علامت میں بدلنے میں۔ مختصر یہ کہ وہ افسانہ جو استعاراتی یا علامتی نہیں ہے اس میں بھی زبان کا استعمال تخلیقی اور تخیلی سطح ہی پر ہوتا ہے۔

اگر نظم کا معنوی حسن پیرا فریز میں منتقل نہیں ہو سکتا تو افسانے کا بھی نہیں ہو سکتا۔ افسانے کو افسانہ نگار نے جن الفاظ میں لکھا ہے اسے دوسرے لفظوں میں لکھنا ناممکن ہے۔ وجہ صاف ہے کہ نظم ہو یا افسانہ، ان میں معنی یا مفہوم محض لفظوں کے لغوی معنی سے ترتیب نہیں پاتے، بلکہ لفظوں کی آواز، ان کی ساخت، ان سے وابستہ ذہنی یادیں اور تہذیبی انسلاکات، ان کی جذباتی لرزشیں اور حسی تجربات، اور پھر جملوں میں ان کی نشست سے پیدا ہونے والا آہنگ جو کبھی نرم اور کبھی بلند، کبھی خواب آور اور کبھی کھردرا ہوتا ہے، اور جملوں کی حرکت، جو کبھی سبک خرام اور کبھی تیز رفتار، کبھی جھٹکے کھاتی، پھسلتی، اچھلتی، ہزار روپ دھارن کرتی ہے۔ یہ سب مل کر نہ صرف یہ کہ معنی کی توسیع کرتے ہیں بلکہ ان کا تعین بھی۔ افسانے میں لفظ اگر استعارے اور علامت کے طور پر استعمال نہ بھی ہوا ہو، نرا لفظ رہے، تب بھی وہ چونکہ تخلیقی تخیل کی آنچ میں پک کر نکلا ہے، حسن آفرین بھی ہے اور گنج معانی بھی۔ ذیل میں چند اقتباسات ان حقیقت پسند افسانوں سے دیتا ہوں جن میں لفظ نرے لفظ ہی رہتے ہیں، استعارے اور علامات نہیں بنتے۔ ان کے مفاہیم کو منطقی طور پر بیان کرنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ وہ پورا تجربہ جو لفظوں کے آہنگ، ان کی حاضراتی قوت اور حسی لرزشوں سے پیدا ہوا ہے، مفہوم میں سمانے سے کیسے انکار کرتا ہے۔

> لڑکی نے بدن پر صابن ملا۔ مختار تک اس کی خوشبو پہنچی۔ سلونے تانبے جیسے رنگ والے بدن پر سفید سفید جھاگ بڑے سہانے معلوم ہوتے گئے۔ پھر جب یہ جھاگ پانی کے بہاؤ سے پھسلے تو مختار نے محسوس کیا جیسے اس لڑکی نے اپنا بلبلوں کا لباس بڑے اطمینان سے اتار کر ایک طرف رکھ دیا ہے۔

(سعادت حسن منٹو: "دودو میں")

> جلدی جلدی اس نے جارجٹ کی ساڑھی پہنی اور اس کی شکنیں درست کرتی ہوئی وہ ایک لمحے کے لیے کشوری کے سامنے آ کھڑی ہوئی۔ "کشوری، ذرا دیکھو۔ پیچھے سے ساڑھی ٹھیک ہے نا؟" اور جواب کا انتظار کیے بغیر وہ لکڑی کے اس ٹوٹے ہوئے بکس کی طرف بڑھی جس میں اس نے جاپانی پوڈر اور جاپانی سرخی رکھی ہوئی تھی۔ ایک دھندلے آئینے کو کھڑکی کی سلاخوں میں اٹکا کر اس نے دوہری ہو کر اپنے گالوں پر پوڈر ملا اور سرخی لگا کر جب بالکل تیار ہو گئی

تو مسکرا کر کشوری کی طرف داد طلب نگاہوں سے دیکھا۔

شوخ رنگ کی نیلی ساڑھی میں، ہونٹوں پر بے ترتیبی سے سرخی کی دھڑی جمائے اور سانولے گالوں پر پیازی رنگ کا پوڈر ملے وہ مٹی کا ایک ایسا کھلونا معلوم ہوئی جو دیوالی پر کھلونے بیچنے والوں کی دکان میں سب سے زیادہ نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ (سعادت حسن منٹو: "دس روپے")

اوپر کے پیراگراف کا مفہوم تو صرف اتنا ہے کہ اس نے جلدی جلدی ساڑھی پہنی، پوڈر اور لپ اسٹک منھ پر تھوپا اور جانے کے لیے تیار ہو گئی۔ لیکن منٹو نے پہلے تو حرکت دکھائی ہے۔ جلدی جلدی جارجٹ کی ساڑھی پہنی اور اس کی شکنیں درست کرتی ہوئی کشوری کے سامنے آ کھڑی ہوئی کہ کشوری دیکھے کہ پیچھے سے ساڑھی ٹھیک ہے نا اور کشوری کے جواب کا انتظار کیے بغیر، وہ لکڑی کے بکس کی طرف بڑھی۔ حرکت کے علاوہ منٹو نے اشیا کے ذریعے ماحول کے سستے پن اور اجاڑ پن کو بتایا ہے۔ جارجٹ کی ساڑھی، جاپانی پوڈر، جاپانی سرخی، لکڑی کا ٹوٹا ہوا بکس، دھندلا آئینہ۔ اشیا کے بیان میں ایسی صفات سے احتراز کیا گیا ہے جو مفلسی کی جذباتیت کا شائبہ رکھتی ہوں۔ اس بات کا بھی خیال رکھا گیا ہے کہ کسی چیز سے سریتا کی وابستگی ظاہر نہ ہو۔ مثلاً نہ ساڑھی پوڈر اور لپ اسٹک کا اسے خاص شوق ہے نہ آئینے کو آویزاں کرنے کی کوئی موزوں جگہ نہ ہونے کی جھنجھلاہٹ۔ سریتا ایک کم سن لڑکی ہے جس سے اس کی ماں پیشہ کراتی ہے۔ گاہک کے ساتھ موٹر میں جانے کے لیے وہ تیار ہوتی ہے۔ سریتا کو چیزوں سے دلی وابستگی نہیں، لیکن تیاری کرنے میں بے دلی بھی نہیں، گو پھوہڑپن ہے۔ بناؤ سنگار اچھا لگتا ہے، چاہے یہ سجاوٹ پیشے کے لیے ہی کیوں نہ ہو جس میں سریتا کو دلچسپی ہے بھی اور نہیں بھی۔ موٹر میں پھرنا اسے اچھا لگتا ہے لیکن ہوٹل کے کمرے میں قید ہونے سے طبیعت گھبراتی ہے۔ اشیا پیشے کے لیے ہیں جن میں اسے کوئی ذاتی دلچسپی نہیں۔ چنانچہ منٹو صرف یہ لکھتا ہے کہ جارجٹ کی ساڑھی پہنی، "اپنی دل پسند جارجٹ کی ساڑھی پہنی،" یا "جارجٹ کی ساڑھی پہنی جس کے بارڈر نیچے سے نکلی ہوئی تھی" وغیرہ وغیرہ قسم کی تفصیلات نہیں لکھتا۔ چیزوں سے لاتعلقی ہے لیکن جوان لڑکی ہونے کے ناتے سنگھار کا شوق ہے، چنانچہ آئینہ دھندلا ہے، رکھنے کی کوئی موزوں جگہ نہیں تو کھڑکی کی سلاخوں میں اٹکا کر پوڈر اور سرخی لگاتی ہے۔ کوئی شکایت نہیں، کوئی جھنجھلاہٹ نہیں۔ اس جملے میں دوہری ہونے کا لفظ کس قدر حاضراتی ہے، کیسی بولتی ہوئی تفصیل ہے۔ غریب لڑکیاں سنگھار کرتی ہیں تو سنگھار میں اتنی منہمک ہوتی ہیں کہ کونوں کھدروں میں بھی پانی کی طرح اپنی جگہ بنا لیتی ہیں۔ جب تیار ہو جاتی ہیں تو داد طلب نظروں سے کشوری کی طرف دیکھتی ہے۔ یہ لڑکی کا بالکل نفسیاتی اور انسانی عمل ہے۔ یہاں پیشہ کرنے یا نہ کرنے کی بات بالکل غیر متعلق ہو جاتی ہے۔ یہاں ایک لفظ، ایک تفصیل کی مزید گنجائش نہیں۔ ایک صفت کی بھی تبدیلی کیجیے اور پورا سچویشن غارت ہو جائے گا۔ مثلاً جب تیار ہو گئی تو جھینپی ہوئی نظروں سے کشوری کی طرف دیکھا،" یا "جب تیار ہو گئی تو جھینپی ہوئی نظروں سے کشوری کی طرف دیکھا،" یا "جب تیار ہو گئی تو مسکرا کر کشوری کی طرف شوخ نظروں سے دیکھا،" یا "افسردہ نظروں سے دیکھا۔" جھینپنے میں بدکاری کا احساس ہے، شوخ اس سچویشن میں بے شرم فاحشہ کے معنی دے گا، افسردہ نظروں میں افسانہ نگار کی ہمدردی کا رنگ جھلکے گا۔ سریتا ایک کم

سن اور الھڑ لڑکی ہے۔ بچ کر تیار ہونے کے بعد وہ فطری اور نفسیاتی طور پر صرف داد طلب نظروں ہی سے کشوری کی طرف دیکھ سکتی ہے۔ ایسے ڈیکورم کے بغیر اعلیٰ فن کار پیدا نہیں ہوتی۔ overwritws نہ کرنا ناول اور افسانے کے آرٹ کی بنیادی صفت ہے۔ جدید افسانے کا المیہ تو دیکھیے کہ وہ منٹو کا افسانہ بھی overwritten معلوم ہوتا ہے۔ انھیں بھرم تو یہی ہے کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔

اب منٹو کا ایک اور اقتباس دیکھیے:

> شکیلہ بھرے بھرے جسم کی صحت مند لڑکی تھی۔ ہاتھ بہت گدگدے تھے۔ گوشت بھری مخروطی انگلیوں کے آخر میں ہر جوڑ پر ایک ایک ننھا گڑھا تھا۔ جب مشین چلاتی تھی تو یہ ننھے ننھے گڑھے، ہاتھ کی حرکت سے کبھی کبھی غائب ہو جاتے تھے۔
>
> شکیلہ مشین بھی بڑے اطمینان سے چلاتی تھی۔ آہستہ آہستہ اس کی دو یا تین انگلیاں بڑی رعنائی کے ساتھ مشین کی ہتھی گھماتی تھیں۔ کلائی میں ایک ہلکا سا خم پیدا ہو جاتا تھا۔ گردن ذرا اس طرف کو جھک جاتی تھی اور بالوں کی ایک لٹ، جسے شاید اپنے لیے کوئی مستقل جگہ نہیں ملتی تھی، نیچے پھسل آتی تھی۔ شکیلہ اپنے کام میں اس قدر منہمک رہتی کہ اسے ہٹانے یا جمانے کی کوشش ہی نہیں کرتی تھی۔ (''بلاؤز'')

اس اقتباس میں استعارہ تو کیا تشبیہ کا بھی استعمال نہیں ہے۔ سیدھے سادے الفاظ ہیں جو کپڑے سیتی ہوئی ایک لڑکی کی تصویر پیش کر رہے ہیں۔ لیکن تصویر بولتی ہے، ذہن پر اپنا نقش قائم کرتی ہے۔ بھرا بھرا جسم، گدگدے ہاتھ، مخروطی انگلیاں، کلائی کا خم، بالوں کی لٹ، گھسے پٹے الفاظ ہیں جنھیں منٹو اس طرح استعمال کر رہا ہے گویا پہلی بار استعمال ہو رہے ہیں۔ وہ جو کسی نے کہا ہے نا، کہ لفظ تو بازار کی وہ رنڈی ہے جو فن کار کے حجرۂ تخیل میں داخل ہوتے ہی باکرہ دلہن بن جاتی ہے، اس اقتباس کے ایک ایک لفظ پر صادق آتا ہے۔ افسانے کا آرٹ بس ایسے ہی منکسرانہ کام کرتا ہے۔ قلم وہی بیان کرتا ہے جو آنکھ دیکھتی ہے اور آنکھ وہی دیکھتی ہے جو روزمرہ کے مشاہدے کی باتیں ہیں۔ نہ تخیل کو اڑانوں کی ضرورت پڑتی ہے نہ زبان کو زینت و آرائش کی۔ جدید افسانہ آرٹ کے اسی معجزے سے محروم ہے جس میں فطرت خود لالے کی حنابندی کرتی ہے۔

جدید تنقید میں استعارے کا لفظ اتنی اہمیت اختیار کر گیا ہے کہ لگتا ہے کہ تخلیقی فن کا پورا راز استعارے ہی میں پنہاں ہے۔ حد تو یہ ہے کہ استعارے کے مقابلے میں تشبیہ کو کم تر درجے کی چیز گردانا جاتا ہے۔ چنانچہ نارنگ لکھتے ہیں:

> ''زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں تشبیہ کمتر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے لیکن اول تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود۔ اُردو افسانے

میں تشبیہ سے مزین نثر دراصل کرشن چندر کے اسلوب کی توسیع ہے۔"

پہلی بات تو یہ کہ کرشن چندر کا ایک عام قاری بھی یہ بات بتا دے گا کہ کرشن چندر کے افسانوں میں تشبیہات کا استعمال بہت کم ہوا ہے۔ تشبیہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ کسی ایسی صورتِ حال کو منور کرے جو سیدھے سادے بیانیے کے تصرف میں نہ آتی ہو، چنانچہ تشبیہ کے لیے قلانچیں بھرتے یا غنائیت کے نشے میں لہراتے قلم کو روکنا پڑتا ہے۔ صورتِ حال چاہے واقعاتی ہو یا جذباتی، اس پر نظریں مرکوز کرنی پڑتی ہیں اور ایک ایسی تشبیہ ایجاد کرنی پڑتی ہے جو صورتِ حال کی ناقابلِ گرفت پیچیدگی کو روشن کر دے۔ وہ ناول اور افسانے جن میں نفسیاتی اور اخلاقی گہرائیاں زیادہ ہوتی ہیں اور کردار اور ان کو پیش آنے والے واقعات، بے شمار المیہ، طربیہ، طنزیہ اور مضحک پیچیدگیاں پیدا کرتے ہیں، انھیں تشبیہات کی زیادہ ضرورت پڑتی ہے۔ چنانچہ ٹالسٹائی، دستوئیفسکی، چیخوف، بالزاک، فلابیر، جارج ایلیٹ، ڈکنز، ہارڈی، لارنس تشبیہات کے بادشاہ ہیں۔ ان کے تخلیقی تخیل کی ایک نشانی یہ بھی ہے، اور وہ قاری کو بے حد متاثر اور مسحور کرتی ہے، کہ دیکھا جائے کہ مناسب اور موزوں اور بصیرت بخشنے والی تشبیہات کی اختراع پر ان کا ذہن کس قدر قادر ہے۔ قاری یہ دیکھ کر حیران اور ششدر رہ جاتا ہے کہ گھٹا کی طرح تاریک تنی ہوئی ایک جذباتی صورتِ حال تشبیہ کے کوندے کی لپک سے کیسے منور ہو جاتی ہے۔ قاری عش عش پکار اٹھتا ہے جب وہ ایک عدیم المثال تشبیہ سے یکایک دوچار ہوتا ہے۔ تشبیہ کہہ کر نہیں آتی، بلکہ بیانیے سے ایک گل نوشگفتہ کی مانند اس طرح کھل اٹھتی ہے کہ قاری کا ذہن ایک غیر متوقع، چونکانے والے انبساط سے لبریز ہو جاتا ہے۔ ایسے مواقع پر میں تو ہمیشہ کتاب بند کر کے کیف و سرور کے عالم میں ڈوب جاتا ہوں۔ مجھے ایسا لگتا ہے جیسے جبرئیل کا وہ نفس جو الہام بن کر فن کار کی روح کو متلاطم کرتا ہے، اس کی آنچ میں اپنی جلد پر محسوس کر رہا ہوں۔ اس وقت میں محسوس کرتا ہوں کہ ایسی تشبیہات کا نزول صرف نابغے کے تخیلی افق پر ممکن ہے۔

کہنے کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ صرف تشبیہات ہی تخیل کی کرشمہ سازی کا مظہر ہیں۔ فن کاری کے اور بھی ہزار ہا وسائل ہیں جن کے ذریعے تخیل اعجاز نمائی کرتا ہے۔ اور شاعری کی دیوی کے پجاریوں کی خدمت میں عرض کر دوں کہ ان وسائل میں جزئیات نگاری کا اصل وسیلہ بھی ہے جو تخیل کا لمس پا کر، ایک گندی موری کا بیان بھی ایسے محسوس، پیکر سازانہ اور حاضراتی انداز سے کرتا ہے کہ وہ رومانی ناولوں کے مرمریں قصر سے زیادہ حسن آفریں بن جاتی ہے۔ تشبیہ بھی ان بے شمار وسائل میں سے ایک وسیلہ ہے۔ وہ اس لیے ہمیں زیادہ متوجہ کرتی ہے کہ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، اس کی لپک کوندے کی سی ہوتی ہے۔ دوسرے فنی اسالیب ہوا میں بسی مہک کے سے ہوتے ہیں، جنھیں عطر کی طرح نام دینا مشکل ہوتا ہے۔

کرشن چندر تشبیہ سے زیادہ استعاروں سے کام لیتے ہیں کیونکہ ان کا رومانوی اور شاعرانہ اسلوب کسی شے یا صورتِ حال کی جزئیات یا مماثلتوں کو گہری نظر سے دیکھنے کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ غنائی کیف آفرینی کا تقاضا یہ ہے کہ مثلاً چاندنی کی ملائمت، پانی کی جھلملاہٹ، شفق کے رنگ اور پھول کی خوشبو کو استعاروں میں کشید کر کے، ان کی مدد سے نسوانی پیکر کی جاذبیت، لچک اور شباہت کا دل نشیں نقشہ کھینچا جائے۔ یہ بھی افسانوی بیانیے کا ایک اسلوب ہے اور میں اس کی دل نشینی اور سحر انگیزی سے انکار کرنا نہیں چاہتا، لیکن جن الفاظ کا میں استعمال کر رہا ہوں"

یعنی کیف آفرینی، دل نشینی، سحر انگیزی، غنائیت، شعریت، رومانیت وہ خود ہی چغلی کھاتے ہیں کہ وہ افسانے سے زیادہ شاعری کے ضلعے کے الفاظ ہیں، اور شعر زدگی افسانے کے لیے عموماً مستحسن قرار نہیں دی گئی۔ سوال یہاں حقیقت نگاری کے کھردرے پن اور شاعرانہ لطافت کا نہیں ہے۔ چیخوف اور موپاساں کی بعض کہانیاں تو اپنی تاثر آفرینی میں شاعری کو کوسوں دور چھوڑ جاتی ہیں، لیکن ان کہانیوں کو رومانی یا شاعرانہ یا کیف آور یا غنائی نہیں کہا جاتا، وہ حقیقت پسند ہی رہتی ہیں۔ ان میں فضا آفرینی ہوتی ہے لیکن وہ رومانی اور گوتھک ناولوں کی فضا آفرینی سے مختلف ہوتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ناول اور افسانے نے، بے شمار منفرد اسالیب کو اپنانے کے باوجود، شعر زدہ رومانی اسالیب سے اجتناب ہی کیا ہے۔ رومانی اسلوب مقبول عام رومانی ناول نگاروں کے پاس چلا گیا اور اعلیٰ ادبی ناول کے پاس وہ حقیقت پسندانہ اسلوب رہ گیا جس سے فن کار سخت کھردری چٹان بھی تراشتا ہے اور گنگناتے چشمے کا شیریں نغمہ بھی پیدا کرتا ہے۔

ایلن راب گریئے کی پوری بغاوت ناول میں استعاروں کے استعمال کے خلاف تھی۔ دراصل اس کا اقلیدسی ذہن ناول میں کسی بھی قسم کی رومانیت اور شعریت کو برداشت نہیں کر سکتا تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ آدمی شے جیسی کہ ہے ویسی اسے دیکھے اسے استعارے کے ذریعے انسانی نہ بنائے۔ نہ شام افسردہ ہوتی ہے، نہ صبح مسکراتی ہے۔ خیر، راب گریئے کی بغاوت تو بڑی انتہا پسندانہ تھی اور بالآخر ایسی روکھی سوکھی فرنیچر ناول پر ختم ہوئی جس کا پڑھنا عذاب مول لینا ہے، لیکن یہ بات آپ کو دنیا کی اعلیٰ ترین ناولوں میں نظر آئے گی کہ شام کی افسردگی کا بیان ناول نگار ان کیفیات اور اشیاء یا جنگلات اور میدانوں یا شہروں اور بازاروں کے بیان کے ذریعے کرتا ہے، جن پر زرد افسردہ شام بکھری ہوتی ہے۔ استعاراتی اسلوب منظر کشی کا سب سے کارآمد حربہ ہے، کیونکہ استعارہ زبان کو واقعے کی معروضی رپورٹنگ کی سطح سے بلند کر کے اسے ان الفاظ سے مالا مال کر دیتا ہے جو فضا آفرینی اور پیکر سازی کے کام لگتے ہیں۔ منظر نگاری موزوں اور مناسب اور احساس کو چھونے والی صفات کے استعمال کا تقاضا بھی کرتی ہے۔ حسن عسکری نے صفت کے استعمال کی بحث کو تصوف میں الجھا کر زبردست فکری انتشار پیدا کیا ہے۔ وہ صفت کو اسم ہی کی خصوصیت سمجھتے ہیں اور پورے مغربی ادب کو صفات کے استعمال کے گناہ کی پاداش میں مشرقی روایت سے کم گردانتے ہیں۔ خیر، یہ الگ بحث ہے۔ بہر حال، فضا آفرینی اور منظر نگاری میں صفات، استعارہ اور تشبیہ، بھی سے کام لیا جاتا ہے۔ حقیقت پسندانہ پیرایے میں تشبیہ سے زیادہ کام لئے جاتے ہیں، لیکن غنائی اور رومانی پیرایے میں استعاروں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے کیونکہ استعارہ، ایجاز اور ابہام کے سبب، نثری آہنگ میں آسانی سے سما جاتا ہے، جب کہ تشبیہ چونکہ معنی کی توسیع کرتی ہے اس لیے آہنگ کی شکست کا موجب بن سکتی ہے۔ اسی لیے کرشن چندر تشبیہات سے بہت کام نہیں لیتے، ان کے یہاں تشبیہات کی تعداد بھی کم ہے اور معیار بھی معمولی۔ لگ بھگ یہی کیفیت قرۃ العین حیدر کی ہے، دلچسپ، انوکھی اور بولتی ہوئی تشبیہیں ان کے یہاں بھی کم ہی نظر آئیں گی۔ اگر تشبیہوں کی بہار دیکھنی ہو تو حقیقت پسند فن کاروں کو پڑھنا چاہیے۔ ٹالسٹائی، چیخوف، موپاساں، جین آسٹن، جارج ایلیٹ، گنٹر ے ایمس، جان اپڈائیک، انھیں دیکھ کر تو یہی لگتا ہے کہ ناول کا آرٹ جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں، اس سے کہیں زیادہ تشبیہات پر مدار رکھتا ہے۔ تشبیہ نہ صرف تصویر گری اور پیکر سازی کے کام آتی ہے بلکہ پیچیدہ صورت

حال کو سلجھاتی بھی ہے اور معنی کی نئی تہوں کو اجاگر بھی کرتی ہے۔ آخر ناول رزمیے کا قائم مقام ہے اور افسانوی حماسے میں تشبیہات وہی کام کرتی ہیں جو epic similies کیا کرتی تھیں، یعنی تزئین، توسیع اور انکشاف۔

ظاہر ہے، معنی کی توسیع اور انکشاف کی ضرورت ان کہانیوں میں زیادہ ہوتی ہے جو نفسیاتی، اخلاقی اور فلسفیانہ ابعاد کی حامل ہوتی ہیں۔ جب اخلاقی کشمکش پیچیدہ مرحلے میں داخل ہوتی ہے، جذبات الجھ جاتے ہیں، نفسیاتی رشتوں میں گانٹھ پڑ جاتی ہے اور پوری صورت حال فہم و فراست کی گرفت میں نہیں آتی، اس وقت ایک تشبیہ بجلی کی طرح چمک کر تمام مبہم گوشوں کو منور کر دیتی ہے۔

چونکہ میں نہ علم بین سے واقف ہوں نہ لسانیات سے نہ اسلوبیات سے، اس لیے جب نارنگ کہتے ہیں کہ "زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں تشبیہ کمتر درجے کی چیز ہے" تو میں اسے مان لیتا ہوں۔ میں ان کی یہ بات بھی مان لیتا ہوں کہ "تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے، لیکن اول تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود۔" لیکن میں ان سے پوچھنا چاہوں گا، اور اپنی بات شاعری تک ہی محدود رکھوں گا، کہ عظیم شاعری کی جو مثالیں ہمارے سامنے ہیں آیا ان میں صرف استعاروں سے کام لیا گیا ہے اور تشبیہات سے بالکل سروکار نہیں رکھا گیا؟ اگر تشبیہ لوازم شعر میں سے ہے تو یقیناً شاعر جب ضرورت تشبیہ کا بھی استعمال کرے گا۔ اگر تشبیہ استعارے سے کمتر ہے تو کون سا بے وقوف شاعر ہوگا جو بہتر وسیلے پر اکتفا کرے گا؟ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ شاعر استعارے کے پہلو بہ پہلو تشبیہات کا استعمال بھی کرتا ہے، جو اس بات کا ثبوت ہے کہ سخن رانی میں اکثر ایسے مواقع بھی آتے ہیں جہاں تشبیہ جو کام دیتی ہے وہ استعارہ نہیں کر سکتا۔ شاید اس کی وجہ وہی ہو جو نارنگ کے ذہن میں تشبیہ کی کمزوری کی شکل اختیار کرتی ہے، کہ تشبیہ کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے اور استعارے کی لامحدود۔ نظم میں بہر حال ایسے بھی مواقع آتے ہوں گے جہاں شاعر محدود معنوی فضا سے کام لینا چاہتا ہوگا اور استعارے سے گریز کرنا چاہتا ہوگا، کہ مبادا نظم استعارے کی لامحدود معنوی فضا میں تحلیل ہو کر مبہم اور موہوم نہ بن جائے۔ استعارے کے استعمال میں بہت سے خدشات بھی پنہاں ہیں، مثلاً استعارہ بہت آسانی سے استعارہ در استعارہ کے پرفریب جال میں شاعر کو پھنسا لیتا ہے۔ شاعر استعاروں کے پیچوں میں الجھتا رہتا ہے لیکن معنی کے گوہر تک نہیں پہنچ پاتا۔ پھر استعارے منجمد ہو جاتے ہیں، جیسے ہمارے یہاں رات اور سحر کا استعارہ۔ استعارہ موہوم شاعری کے لیے ایک فاحشہ کی آغوش کی مانند کھلی دعوت ہے۔ بے شک استعارہ روح شاعری ہے لیکن شاعری کی بدکاری میں روح اس کے جسم کی ساجھے دار بنتی ہے۔

ایسی ہی پرخطر راہوں میں تشبیہ شعر و افسانہ کی نجات دہندہ بنتی ہے۔ تشبیہ کی سب سے بڑی خوبی اس کی تازگی اور نیا پن ہے۔ ایک ہی استعارے اور ایک ہی علامت کو ہزار شاعر لوچے نظر آئیں گے۔ تشبیہ کے لیے لیکن کار کو ہمیشہ ایک تازہ وفادار کی تلاش رہتی ہے۔ کسی بھی افسانہ نگار کے یہاں آپ مماثل تشبیہات کبھی نہیں بتا سکتے۔ تشبیہ کے صیغے میں ایسی مماثلت کھلا سرقہ ثابت ہوگی۔

دراصل تشبیہ اور استعارے کے مسائل ایسے ہیں کہ جب تک زبان اور اسلوب کا جز رس مطالعہ نہ کیا جائے، واضح نتائج پر پہنچنا ممکن نہیں۔ جب نارنگ جیسا لسانیات اور اسلوبیات کا ماہر نقاد بھی ہوا میں باتیں کرتا نظر

آئے تو دوسروں کا کیا ذکر۔ حقیقت یہ ہے کہ فکشن کی دنیا میں ڈوبے بغیر آپ شاعری کے کنارے سے جو بھی بیانات دیں گے پادر ہوا ثابت ہوں گے۔

غلام عباس کے افسانے "ہمسائے" کا یہ اقتباس دیکھیے:

> اس پھلواڑی کے سرے پر لکڑی کا ایک بنچ رکھا تھا۔ اس پر بیٹھیے تو نیچے وادی کا حسین مگر اداس اداس منظر دکھائی دیتا۔ جتنی دیر سورج غائب رہتا، ہلکی ہلکی نیلی نیلی دھند، مکڑی کے جالے کی طرح، اس منظر پر چھائی رہتی اور ایسا نظر آتا جیسے پانی میں عکس دیکھ رہے ہوں۔ جب سورج نکلتا تو دھند کا ایکا ایکی سنہری ہو کر اس مرقعے کو اور بھی حسین بنا دیتی۔ مگر چند ہی لمحوں کے بعد آنکھوں میں چکا چوند ہونے لگتی اور دیکھنے والا جلد ہی اپنی نظریں پھیر لیتا۔

نثر کے ایسے نمونے کو میں تخیل کی کرشمہ سازی کہتا ہوں۔ لکڑی کی بینچ سے لے کر آنکھوں کو چکا چوند کرنے والا پورا منظر جس نفیس سلیقہ مندی سے پیش کیا گیا ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ نیچے وادی کا منظر ہے جس پر دھند چھائی ہے۔ سورج نکلتا ہے تو دھند سنہری بنتی ہے اور پھر آنکھوں کو چکا چوند کرتی ہے۔ ہر جملہ ایک ہی منظر کی بدلتی کیفیتوں کا عکس ہے۔ اسی لیے اتنی احتیاط، اتنی نزاکت اور اتنی صفائی سے لکھا گیا ہے گویا کیمرے کا لینس ہے، کہ ذرا سا غبار اور ذرا سی بے احتیاطی بھی منظر کو داغدار کر دے گی۔ غلام عباس کا ذہن استعاروں ہی سے نہیں بلکہ ہر نوع کے اسلوبیاتی یا اظہاراتی پیرایوں کے کھڑاگ سے یکسر خالی ہے۔ یہی نہیں کہ وہ لفظوں میں سوچ نہیں رہے، بلکہ لفظوں میں دیکھ بھی نہیں رہے۔ مشاہدہ اس قدر شفاف ہے کہ لفظوں کا پیراہن بھی آنکھ اور منظر کے بیچ حائل نہیں۔ آرٹ یہاں اپنی معراج کو پہنچا ہے کہ معدوم ہو گیا ہے۔ سورج کے غائب ہونے سے ہلکی ہلکی نیلی دھند میں منظر سے پیدا ہوتی ہے وہ ایسی نظر آتی ہے گویا منظر کا عکس پانی میں دکھائی دے رہا ہو۔ تشبیہ منظر سے پیدا ہوتی ہے اور منظر ہی میں تحلیل ہوتی ہے، لیکن ایک ہی منظر کے دو ایسے عکس دکھاتی ہے جن میں دھندلا سا فرق ہے۔ یہ تشبیہ اس منظر کے ساتھ اور غلام عباس کے ساتھ مختص ہو گئی۔ اب دوسرے مناظر دوسری تشبیہات لائیں گے کیونکہ ہر بڑے فن کار کا مشاہدہ اس کا اپنا ہوتا ہے، اس لیے صفات اور تشبیہات سے کام نہیں چلتا۔ چنانچہ اسی افسانے کا، جو غنائی نظم کی مانند خوبصورت ہے، یہ منظر ملاحظہ فرمایئے:

> "دور افق کے پاس وہ پہاڑیاں جو عموماً بادلوں کے غبار میں کھوئی رہتی تھیں، اچانک مطلع صاف ہو جانے سے اب واضح طور پر نظر آ رہی تھیں۔ وہ دور تک ایک کے پیچھے ایک اس طرح دکھائی دے رہی تھیں جیسے شرمیلی لڑکیاں بڑی عمر کی لڑکیوں کی اوٹ لے کر جھانک رہی ہوں۔ بعض پہاڑیاں ہری بھری تھیں اور بعض لنڈ منڈ۔ مگر وہ آپس میں ایسی خلط ملط ہو رہی تھیں کہ معلوم ہوتا تھا جیسے کوئی لحاف کو بے ترتیبی سے ہٹا کر بستر سے اٹھ کھڑا ہوا ہے اور لحاف کی کہیں تو اوپر کی سبز مخمل دکھائی دے رہی ہے اور کہیں اندر کا خاکستری استر۔"

یہاں تشبیہات بیک وقت تزئین، توسیع اور انکشاف کا کام سرانجام دے رہی ہیں۔ محض اتنا لکھنے سے کہ پہاڑیاں دور تک ایک کے پیچھے ایک پھیلی ہوئی تھیں، نہ تو منظر چوکسائی کے ساتھ سامنے آتا نہ حسن آفرین بنتا۔ جھانکتی ہوئی لڑکیوں کی تشبیہ سے پورا منظر جاگ اٹھتا ہے۔ تشبیہ میں سب سے اہم لفظ "شرمیلی" ہے، شرمیلی لڑکیوں کے بڑی عمر کی لڑکیوں کی اوٹ سے جھانکنے کے منظر سے ہم واقف ہوتے ہیں۔ تشبیہ اسی مانوس حسن کو جامد فطرت میں منتقل کر دیتی ہے اور اب چھوٹی پہاڑیوں کو کبھی اس طرح نہیں دیکھا تھا۔ فطرت کی ایک نئی جہت ہم پر منکشف ہوتی ہے۔ جامد و ساکت فطرت انسانی شعور کا ایک جزو ہے۔ تشبیہ منظر کو فطرت کے منطقے میں رکھنے کے باوجود اسے ایک انسانی بہت دے کر زیادہ معنی خیز بناتی ہے۔ یہی حسن دوسری تشبیہ کا ہے۔ بعض پہاڑیاں ہری بھری تھیں اور بعض لنڈ منڈ۔ محض اتنی سی بات سے کوئی محسوس لفظی تصویر آنکھوں کے سامنے نہیں آتی۔ یہ بیان تو اتنا سیدھا سادا ہے کہ حاضراتی صفات تک کا استعمال نہیں کیا گیا۔ اگر افسانہ نگار کو تشبیہ استعمال نہ کرنی ہوتی تو وہ یقینا منظر کو اس لنڈ منڈ حالت میں نہ رہنے دیتا۔ اس کے رنگ اور نقش ابھارنے کے لیے وہ بولتی ہوئی صفات اور دوسرے لفظی پیکروں کا استعمال کرتا۔ لیکن لحاف کی تشبیہ کا لمس پاتے ہی ہری بھری پہاڑیاں، سب مخمل کی دھوپ چھاؤں اور ملائمت پیدا کر لیتی ہیں اور لنڈ منڈ پہاڑیوں میں خاکستری استر کا رنگ بھر جاتا ہے۔ غلام عباس کو تشبیہ کے ذریعے یہ رنگ آمیزی کرنی تھی اس لیے انھوں نے اپنا پہلا بیان اس قدر بے رنگ رکھا تھا۔ رنگ بھرنے والی صفات کا استعمال کرتے تو تشبیہ اپنے رنگ نہ بھر سکتی۔

آپ دیکھیں گے کہ یہاں فن کار نے جو کام تشبیہات سے لیا ہے، وہ استعاروں سے ممکن نہیں تھا۔ تشبیہ یہاں بیانیے کا ناگزیر حصہ ہے اور جب ذریعۂ اظہار ناگزیر ہو تو ایک کی دوسرے پر فضیلت کی تمام لن ترانیاں اپنی قدر کھو دیتی ہیں۔

میں شاعری کے معجزوں کا منکر نہیں۔ لیکن میں نے افسانوی تخیل کا اعجاز بھی دیکھا ہے، بلکہ میں تو محسوس کرتا ہوں کہ بساط افسانہ میں تخلیقی تخیل کی کرشمہ سازیوں کے سامنے شاعری کا بیشتر حصہ لفظوں کی شعبدہ بازی بن کر رہ گیا ہے۔ یہ بات میں کہہ چکا ہوں کہ شاعری میں لفظی شعبدوں کی پہچان مشکل ہے، اس لیے ہر نوع کی شاعری اپنا مقام رکھتی ہے۔ افسانے میں صرف زر عیار کا چلن ہے۔ افسانہ ذرا سی بھی کھوٹ کو برداشت نہیں کر سکتا۔ اسی لیے افسانے کی تنقید بھی بہت مشکل ہے، زر عیار کی کسوٹی بھی چوکھی اور سخت ہوتی ہے۔

☆☆☆

نئے افسانے کے تعین قدر کا مسئلہ

مہدی جعفر

اکثر نئے افسانوں کے تجربے چوں کہ ذرا الگ انداز کے تجربے ہیں اور یہ ہونا بھی چاہیے کہ جس دور کا ہم تجربہ کر رہے ہیں وہ قدرے مختلف طرح کا دور ہے اس لئے کہہ دینا آسان تھا کہ یہ انحراف کے افسانے ہیں اور یہ کہ نئی نسل اپنی پیش رو نسل سے بھی شاید باغی ہو گئی ہے۔ نئی نسل کے فنکاروں کو بھی چوں کہ اپنے گونا گوں تجربوں کے لئے کوئی بھرپور نام تلاش کرنے کی فکر نہ تھی اس لئے بعض نے اسے کہانی کے نام سے پکارا۔ اور بعض یہاں تک کہہ بیٹھے کہ نئے افسانے کا سفر مختصر افسانے کی موت سے شروع ہونا چاہیے۔ یہ الگ بات تھی کہ جب ہم مختصر افسانہ کہتے تھے تو ہمارے ذہن میں افسانے کا سائز ابھرتا تھا نہ کہ افسانے کا اسلوب، مواد یا موضوع وغیرہ کا خیال آتا۔ چنانچہ جب کہ ایک طرف سوچا گیا کہ مختصر افسانے کی موت سے نیا افسانہ شروع کیا جائے تو دوسری طرف ایک اور گل کھلنے لگا۔ یعنی چند حلقوں میں نئے افسانے کے شروع ہونے کا ذکر تو در کنار بس مختصر افسانے کو معدوم بتانے یا بنانے کی فکر لاحق ہو گئی۔ اور اسی تعلق سے کہا گیا کہ کہانی مر چکی ہے۔ کہانی مر چکی ہو یا نہ مری ہو مگر اس سے انکار کا جواز کیا ہے کہ نیا افسانہ وجود میں آ چکا ہے۔

نئے افسانے کے ضمن میں دوسری بات جو زیر غور رہی وہ یہ کہ آیا نیا افسانہ انحراف ہے کہ انہدام یا ایک نیا موڑ ہے۔ جس پر نئی نسل گامزن ہے اگر انحراف ہے تو کس چیز سے انہدام ہے تو کس اسٹرکچر کا اور موڑ ہے تو کس کی راہ پر مڑنے کے لئے۔ انحراف اور انہدام میں تسلسل ٹوٹ جاتا ہے جب کہ موڑ اختیار کرنے میں راہیں بدل جاتی ہیں۔ مگر ایک سلسلہ تو بنا ہی رہتا ہے، خواہ یہ سلسلہ اوپر سطح پر نہ ہو کر داخلی سطح پر قائم ہو۔ خواہ پچھلے بہت سے غیر اہم گھماؤں کو کم کر کے راستہ سیدھا کر لیا جائے۔ چنانچہ یہ موڑ پچھلی راہوں کے لحاظ سے موڑ ہوگا۔ مگر در اصل کارآمد اور زندہ قدیم کی بازیافت کے عمل کے ساتھ ساتھ اس سے براہ راست تعلق پر مبنی ہوگا۔ پھر سوال اٹھتا ہے یہ کارآمد اور زندہ قدیم کیا ہے۔ اور اس کا براہ راست تعلق آج کے موڑ سے کیا ہے۔ اس تعلق کی نوعیت کیا ہے۔ کیا نئے افسانے کا عمل درخت میں سے خشک اور مردہ لکڑی کو چھانٹ دینا نہیں ہے تا کہ جڑوں سے ہریالی کے براہ راست تعلق کی نمائندگی اور تازگی کی راہ کی نشاندہی ہو سکے۔ پھر کہیں اندھا دھند چھنٹائی کا عمل اختیار کر کے ہم پیڑ کے تنے کو ہی نہ کاٹ بیٹھیں۔ مکمل انحراف اور انہدام شاعری کی چیزیں ہیں۔ شاعری بنیادی طور پر پورے درخت کو بیج کی صورت میں محفوظ کر لیتی ہے۔ ہمیں یہ ڈر کیوں نہیں کہ افسانے میں مکمل انحراف یا انہدام کا عمل صنف کو گنوا بیٹھنے کا خطرہ بن سکتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے مختصر افسانے کے سلسلے میں اور اس سے نئی نسل کے رد عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے جو بات کہی ہے یا کہنا چاہی ہے اس سے نئی نسل کو سوچنے کے لئے ایک موقع فراہم کیا ہے تا کہ

صورت حال کھل کر سامنے آسکے۔

سب سے پہلے تو یہی بات غلط ہے کہ نئے افسانے کا سفر مختصر افسانے کی موت سے شروع ہونا چاہیے۔ ہمارے افسانہ نگار یہ بھول جاتے ہیں کہ مختصر افسانے میں انکا انحراف کس چیز سے تھا۔ ترقی پسندی کی خطیبانہ رومانیت، جذباتیت یا فارمولا کہانی سے، ٹائپ کی سطحیت سے، اخلاقی آدرشوں کے کھوکھلے پن سے، نظریہ بازوں کی اشتہاریت سے اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری سطحی اور یک طرفہ ترجمانی سے، یا اپنے لاشعور کے تہہ خانوں میں پڑی بھولی بسری کتھا اور کہانی کی روایت سے بھی جو انسان کے صدیوں کے تجربوں اور ان سے حاصل ہونے والی دانش کا نچوڑ پیش کرتی ہے۔ (نیا افسانہ، روایت سے انحراف اور مقلدین کے لئے لمحہ فکریہ)

ڈاکٹر نارنگ کے اس مضمون سے جہاں قدیم یا روایتی افسانہ نگاروں کو دھچکا لگا جو ٹائپ اور فارمولا زدہ کہانیاں پیدا کرنے کا فخر حاصل کر رہے تھے وہیں نئی نسل کے فن کاروں میں بھی ہل چل پیدا ہوئی۔ پورا مضمون کئی بار پڑھنے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں نئی نسل کی اکثریت سے کچھ توقعات وابستہ ہیں۔ چنانچہ وہ نئی نسل کے افسانوں میں نہ صرف بغاوت کی آگ اور انحراف کی شدت کے متلاشی ہیں بلکہ شاید پختگی اور گہرائی بھی دیکھنا چاہتے ہیں۔ غالبًا اسی لئے انہیں اوسط درجے کی ذہنیت کا مالک کہا ہے۔ اور ان کے لحاظ سے یہ بات تشویشناک ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ڈاکٹر نارنگ نے نئی نسل سے متعلق جو باتیں لکھی ہیں خلوص دل کے ساتھ اور نئی نسل پر توجہ کرتے ہوئے لکھی ہیں۔ مگر اسے کیا کیجئے کہ ڈاکٹر صاحب کا یہ مضمون بذات خود اس بات کا غماز ہے کہ نئی نسل نے انہیں چونکا دیا ہے اور یہ کم اہم بات نہیں ہے۔ جہاں تک نئے افسانوں کے PROFOUND یا بھرپور ہونے کا تعلق ہے۔ یہ چیز تو لکھتے لکھتے اور گھستے گھستے آتی ہے۔

PROFOUNDITY کا معاملہ پرانا ہونے کا معاملہ بھی ہے۔ جس طرح عطر جتنا پرانا ہوتا ہے جاتی ہی اس کی قدر بڑھتی ہے۔ ظاہر ہے عطر کو عطر کی طرح مہکنا چاہیے اور افسانہ نگاری تو وہ فن ہے جو بو کو بھی عطر کی خاصیت عطا کر سکتا ہے۔ چنانچہ منٹو کا افسانہ "بو" اپنے دور میں محض بو سے تعبیر کیا گیا تھا مگر عصر حاضر کا اعتبار پا کر یہ افسانہ اپنی حیثیت میں خاطر خواہ طلب اہمیت کر چکا ہے۔

افسانہ نگاروں کی حالیہ نسل نے جس طرح اپنی اہمیت قائم کی ہے اس سے انکار ممکن نہیں۔ اس مسلمہ صداقت کا جواز رہا ہے جسے میں نے ایک طویل مضمون میں پیش بھی کیا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا ایک بنیادی مضمون اسی رخ کو ابھارتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔

بات نفسیاتی نوعیت کی ہے جب علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے اور نظر کے سامنے نئے افق نمودار ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر سارا قدیم اسلوب حیات مشکوک دکھائی دینے لگتا ہے۔ مگر انسان اپنے ماضی کی نفی کرنے پر مشکل ہی سے رضامند ہوتا ہے۔ اور اس لئے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں اس کی زندگی ایک عجیب سی منافقت کی زد میں آجاتی ہے۔ ذہنی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے اور جذباتی طور پر پرانے زمانے کے ساتھ۔ تاریخ انسانی میں یہ ایک نہایت نازک اور کرب ناک دور ہے جسے فن کے ذریعہ عبور کرنا ممکن ہے۔ ایسے دور میں فن کاروں کا ایک پورا گروہ پیدا ہو جاتا ہے۔ جو انسان کے جذبے اور فہم میں پیدا شدہ خلیج کو پاٹنے کے لئے

تخلیقی اپج اور اجتہاد سے کام لیتا ہے۔ (بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں)
غلطی عیب ہے فن
یہ تخلیقی اپج اور اجتہاد پرانوں کے نزدیک ایک غلطی ہے۔ اور پرانوں کے نزدیک
نہیں۔ پرانے فن کار سے اگر غلطی سرزد ہوتی ہے تو لائق لحاظ ہے۔ ظاہر ہے وہ عیب ہوتی ہے۔ اس لئے کہ جہاں
وہ غلطی کرتا ہے وہاں غلطی کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ جب کہ نیا فن کار اگر جان انجان میں کوئی غلطی کرتا ہے تو در گزر
کر دینا برا نہیں۔ ممکن ہے یہاں غلطی کی جگہ پر کچھ اور بھی موجود ہو اور شاید اسی "کچھ اور" کی وجہ سے، غلطی، ہوگی
ہو۔ اگر ایسا ہے تو یہاں غلطی عیب نہیں ہے۔ پھر نئے فن کار اپنے تشکیلی دور میں ہوتے ہیں۔ جذبے اور فہم کے
درمیان پیدا شدہ خلیج کو پاٹنا کوئی کھیل نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ نئے فن کار یہ کام کھیل کھیل میں انجام دینے لگتے
ہیں۔ اور غلطیاں کرتے ہیں وہ اس کی سزا بھی پاتے ہیں۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اگر نیا فن کار کچھ زیادہ توجہ
دے تو اس کا "کچھ اور" غلطی سے پاک ہو سکتا ہے یعنی غلطی تقلیب سے گزر کر ہنر ہو جائے فن بن جائے۔

مجھے ایسا لگتا ہے کہ نئی نسل جو ساتویں آٹھویں دہائی کے درمیان سامنے آئی ہے۔ اس نے نئی روایت
کے سرے کو جو انگارے کی شکل میں پوری طرح منتقل ہونے سے پہلے ہی ٹوٹ جانے والا سرا سے تھا پھر سے
منکشف کیا ہے۔ (اس سرے کی بیچ بیچ میں جھلکیاں ملتی رہی ہیں۔ میرے خیال میں یہ دور اب نئی نسل کے ہاتھ لگی
ہے۔ ہاں خوف ہے کہیں پھر ہاتھ سے نہ چھوٹ جائے) ظاہر ہے یہ بات اچھی بھی ہوئی کہ نئی روایت کا سرا گم ہو گیا
تھا۔ اس لیے کہ شعور کے سرچشمے، انفعیت اور آفاقیت کی تلاش وغیرہ کی کاوشیں اس وقت رنگ لا نہ سکی تھیں وہ زمانہ
شاید ان چیزوں کے لئے سازگار نہ تھا اور یہ ضروری بھی تھا کہ افسانے کو کچھ دنوں کی چھٹی مل جائے تا کہ ادھر ادھر
گھوم پھر لے۔ یہاں وہاں بھول بھٹک لے کہ جب پھر وہ اپنی ہیئت گری پر مشغول ہو تازہ کاری اور نئے دم خم
کے ساتھ کیونکہ مثلاً شعور کی رو کا ٹریٹمنٹ کسی سادہ نظریے کے لیے نہیں بنا تھا۔ بلکہ پیچیدہ نظر کے لئے تھا۔ وہ
پیچیدگی اور ہے جس سے آج کا فن کار گزر رہا ہے۔

مجھے نئے افسانوں کی تازہ بہ تازہ نو بہ نو تخلیق میں گہری دلچسپی ہے ان افسانوں میں صورت حال یا
ماحول پر جو راست انداز در پردہ یا پراسراری تنقید ہوتی ہے وہ مجھے بھاتی ہے۔ ان کے ذریعہ اسالیب اور زبان کی
شکست و ریخت کے امکانات میرے تجسس کو ہوا دیتے ہیں۔ ان کے نئے ڈھنگ سے چونکانے کا عمل مجھے اچھا
لگتا ہے۔ میں حالیہ نسل کے افسانہ نگاروں کی تائید اسی لئے کرتا رہا ہوں۔ اس لئے نہیں کہ ان میں اکثر جو کچھ لکھ
رہے ہیں سب ٹھیک ہے بلکہ اس لیے کہ بے توجہی کا شکار ہو کر نئی نسل اپنے موہوم امکانات سے ہاتھ نہ دھو بیٹھے۔
اور کہیں وہ سرا پھر نہ گم کر دے جسے پہلے پہل پریم نے "کفن" کے پردے میں چھپایا تھا۔ حسن نے "معنک" کی
دوہری دنیاؤں میں دیکھا تھا۔ انگارے کے دو ایک افسانوں میں کسی نہ کسی صورت پہچانا گیا تھا۔ منٹو نے "
پھندنے" کے نئے اسلوب میں اسے گوندھا تھا۔ عصمت نے "لحاف" کے اندر کی نفسیاتی پیچ سے ابھارا تھا۔ عسکری
نے "حرامجادی" کے احساساتی رو سے بنا تھا۔ شیریں نے "دیپک راگ" کی تخلیقی آنچ میں ڈھالا تھا۔ مفتی نے "
شیشے کے گھر" میں اس کے رخ کو پہچانا تھا۔ اور انتظار کا قافلہ تجسس جس کی تلاش کے لیے "شہر افسوس" میں بار
بار اتر چکا ہے۔ وہ سرا جو نئے جہانِ معنی کی طرف کشاں کشاں لے جاتا ہے۔ خواہ جانے والا چاہے خواہ نہ چاہے۔

یہ سرائی اور تازہ تخلیق کے دھاگے کا سرا ہے۔ پروفاؤنڈنٹی کی مضبوط رسی کا سرا نہیں کہ زیادہ سے زیادہ وزن برداشت کر سکے۔ رسی چھوٹ جائے تو دوڑ کر پکڑ سکتے ہیں الجھی ہوئی ڈور کا سرا لوٹ کر گم ہو تو اس کی جستجو میں ایک زمانہ بیت جاتا ہے۔ سلجھانے کی بات تو دور کی ہے۔

ظاہر ہے میرا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ ادب کو ایک سیدھی لکیر مانتا ہوں میرا مدعا محض یہ ہے کہ ادب کو ادب جانتا ہوں۔ ڈور کا گم ہونا یا ملنا ادب کے اجالے اندھیرے کی بات ہے اور ادب محض اجالے کی چیز نہیں کہ "ہر چیز" کھول کر رکھ دی جائے۔ اور نہ صرف اندھیرے کی کہ کچھ پتہ ہی نہ چلے۔ بلکہ اس لمحے کی بات ہے جہاں اجالا اندھیرے میں یا اندھیرا اجالے میں پیوست ہو رہا ہو۔ کہنے کو تو یہ ایک لمحہ گریزاں ہے مگر دراصل یہ ایسا بیج ہے جس میں پورے دور کی سمائی ہے ایک ایسے دور کی گنجائش جو عالم وجود میں آنے کا منتظر ہو۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا کہ نئی نسل کو اہمیت دینے سے میرا مطلب ہرگز نہیں ہے کہ نئی نسل کا ہر قلم کار چاہے وہ غیر ادب ہی تخلیق کرے میری نظر میں فن کار ہے۔ افسانہ نگار کا ادیب ہونا ضروری ہے۔ اور اس کی پہلی شرط زبان کی صحت ہے۔ یہ بات پہلے اسی کو طے کرنا ہے کہ وہ اپنے اظہار میں صحیح زبان پیش کر رہا ہے۔ زبان کے معاملے میں بیدی کی مثال فوراً سامنے لائی جاتی ہے۔ لیکن یہ نہیں دیکھا جاتا کہ بیدی پختہ اور پیچیدہ حسیت کے فن کار ہیں اور بیان کی دشواری ہے۔ شاید ان کے یہاں زبان کی خامی صرف اسی لئے صرف نظر کی جانے کے قابل ہے۔ نئی نسل کا کوئی افسانہ نگار اگر فن کارانہ طور پر خام زبان کا استعمال کر رہا ہے تو الگ بات ہے۔ صحیح زبان لکھنا پہلا عمل ہے۔ زبان ہی کو پختہ اور پروفاؤنڈ کرنا دوسری بات۔ اسے تسلیم کرنے میں کوئی دشواری نہ ہونی چاہئے کہ زبان جب پیچیدہ مراحل سے گزرتی ہے تو اس میں کچھ نہ کچھ فرق آ ہی جاتا ہے۔ البتہ دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ وہاں واقعی کوئی پیچیدہ مرحلہ تھا بھی یا کون سی دشواری یا مشکل آن پڑی تھی۔

زبان کی ساری بات یہاں آ کر تان توڑ دیتی ہے کہ نئے افسانے کی قدر و قیمت متعین کی جائے تو کس طرح کی جائے۔ زبان و بیان اور اسلوبیات تو قدر و قیمت متعین کرنے سے رہیں۔ ہاں اس سلسلے میں مددگار ضرور ہو سکتی ہیں۔ قدر کی بات پسند اور ناپسند کی حدود یعنی قاری کی تحویل میں آ جاتی ہے۔ تو یہ طے نہیں ہو پاتا کہ کون سا قاری افسانہ سمجھنے کا اہل ہے اور اس کا انصاف کیا تقاضا کرتا ہے۔ اسے طے کرنے کے لئے کیا فن کار کی عدالت سے گزرنا ضروری ہے۔ یعنی قاری کا ذوق کیسا ہے۔ کیا اس کے ذوق کو طے کرنے کے لئے یہ جاننا ہوگا کہ اس کی دل چسپی کی حدود کیا ہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ قدر و قیمت متعین کرنے والا یا افسانے میں دل چسپی لینے والا پہلے ہی سے کسی اعتبار پر CONDITIONED تو نہیں یعنی وہ کسی نظریے یا اینٹی نظریے کا تابع تو نہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ نظریئے یا عکسی طور پر بنے ہوئے اینٹی نظریئے کی سطح سے اوپر اٹھ کر آزاد نظر کا کس قدر حامل ہے۔ پھر وہ اپنے سمجھنے کی صلاحیت یا اپنے شعور پر بار بار میقل کرنے کا عادی ہے یا نہیں۔ اس میں آزاد وارفتہ ذہنی حالت پیدا کرنے کی کتنی اہلیت ہے۔ وہ کس یقین کی سطح پر یقین کرنے کے لئے تیار ہوگا۔ ہم افسانے کی قدر کا تعین کرنے کے لئے قاری کے ذوق کا تعین کرنے لگ جاتے ہیں اور یہ الجھی ہوئی گتھی نئے افسانے کے تعین قدر کے مسئلے کو پھر دشوار کر دیتی ہے۔ چلئے مان لیجیے ہم ایسے قاری کو ڈھونڈ نکالتے ہیں جو افسانے کی تازگی اس کی پیچ اور

اس کے امکانات میں دل چسپی لیتا ہے۔ اور اس کے توسط سے نئے افسانے کی قدر و قیمت کی بنیاد ڈھونڈنے کا جتن کرتے ہیں۔

ایسا قاری یہ تو چاہے گا کہ افسانہ شروع سے آخر تک بغیر جھول کے ہو۔ اگر اس میں کہیں نہ کہیں جھول آ جائے گا تانے بانے ٹوٹنے لگیں گے یا کشیدہ ہو جائیں گے تو افسانے کی بافت پر اثر پڑے گا۔ یعنی اس کی قدر و قیمت بدل جائے گی اور آدھا یا چوتھائی ہو کر رہ جائے گا۔ جھول جھول ہے خواہ زبان و بیان سے پیدا ہو یا چیزوں کو غیر فطری طور سے پیش کرنے سے ابھرا ہو۔ البتہ اس طرح کے جھول اگر شعوری طور پر افسانے کو جلا بخشنے کے لئے یا صنعت گری کے طور پر برتے جاتے ہیں تو قاری کو انہیں فن کے طور پر پہچان لینے میں عار نہ ہوگا۔ ہاں اگر غیر شعور طور پر یا ناپختگی کی وجہ سے جھول آتا ہے تو اس کی طبیعت منغض ہو سکتی ہے۔ مثلاً وہ کہے کہ افسانہ جہاں پر ختم ہونا چاہیے۔ وہاں ختم نہیں ہوا۔ اور افسانہ نگار اپنے زعم تخلیق میں آگے بڑھا لے گیا ہے یا مثلاً افسانہ آگے بڑھنا چاہیے تھا مگر اسے پہلے ہی روک دیا گیا ہے یا بعض جملے اپنا کام تھوڑے ہی میں پورا کر چکے ہیں ان کا باقی حصہ زائد ہے۔ یا بعض جملوں کی ضرورت ہی نہ تھی یا بعض جملے اتنے کسے ہوئے ہیں کہ پورے افسانے کی بافت میں جھول پڑ گیا ہے اور یہ جھول ایسے جملوں کے اطراف میں خاص طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ یعنی بافت کی مجموعی مطابقت کے طور پر ان جملوں کی از سر نو تخلیق ضروری تھی۔ اس طرح کی بات درمیانی پیراگرافوں یا ٹکڑوں کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر شمس الرحمٰن فاروقی نے پریم چند کے افسانے کفن کا ایک پیراگراف کچھ ایسے ہی احساس کے ساتھ الگ کیا ہے۔

میں 'کفن' کو بے تکلف دنیا کے افسانوں کے سامنے رکھ سکتا ہوں لیکن شرط یہ ہے کہ اس میں وہ پیرا گراف نہ ہو جو یوں شروع ہوتا ہے:

> ''جس سماج میں دن رات کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت
> سے کچھ بہت اچھی نہ تھی اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی
> کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے۔ کہیں زیادہ فارغ البال تھے۔ وہاں
> اس قسم کی ذہنیت پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہیں تھی۔''

ساری عبارت ژولیدہ اور بقیہ افسانے کے سادہ اسلوب سے جو چھوٹے جملوں اور آسانی سے ادا ہونے والے الفاظ پر مبنی ہے۔ (پہلے پیراگراف کے بنیادی الفاظ یہ ہیں) (جھونپڑا، باپ بیٹا، بجھا ہوا الاؤ۔ خاموش پچھاڑیں کھا رہی تھی، دل خراش، جاڑے کی رات) بالکل الگ ہے۔ اس ایک پیراگراف کے علاوہ افسانہ (اور بہت سے پہلوؤں کے علاوہ)۔ BLACK HUMOUR کا شاہ کار نمونہ ہے۔ (پریم چند کے اسلوب کا ایک پہلو)

جھول نہ ہونے سے افسانہ کی دل چسپی کئی گنا بڑھ جاتی ہے اور افسانہ پڑھنے کے دوران یا پڑھنے کے بعد ارتکاز پیدا ہونے میں آسانی ہوتی ہے۔ دوسرے معنوں میں قاری یہ دیکھتا ہے کہ افسانہ کتنا پکڑتا ہے۔ افسانے میں چپک کر پڑھوا لینے والی خوبی اولاً اسی وقت ممکن ہے جب افسانہ نگار اور قاری کے درمیان من و تو کا فاصلہ بہت

ہی کم رہ جائے۔ یعنی فن کار کے داخلی قاری اور خارجی قاری کے درمیان PARALLEX نہ ہوگا۔ قاری بغور دیکھے گا کہ افسانہ نگار خود اپنے آپ کو اپنے توسط سے اسے افسانہ میں کتنا اور کس طرح غرق کرتا جا رہا ہے۔ یا کہاں سے کہاں پہنچا رہا ہے۔

قاری یہ بھی دیکھے گا کہ افسانہ پڑھ چکنے کے بعد ایک بھرپور تاثر قائم ہو جاتا ہے یا نہیں۔ ایسا تاثر جو اسے جھنجھوڑ کر رکھ دے یا ایسے لطیف احساس سے ہم کنار کر دے۔ کہ خود اس کا پیچیدہ بوجھل پن نکل جائے۔ اس کی جگہ بھرپور آسودگی اور طمانیت داخل ہو جائے۔ یا افسانہ کوئی کیفیت ایسی جگا دے جو خود اس کے احساس میں ایک نئی روح پھونک دے۔ قاری کی حس اسے آگاہ کر سکتی ہے کہ افسانے کے پراسس میں تہرے تزکیہ نفس کا عمل شامل ہے۔ ایک فن کار تزکیہ نفس جس کی وجہ سے وہ افسانہ لکھتا ہے، دوسرا قاری کا جو افسانے کے تفاعل سے ہوتا ہے اور تیسرا خود فن کا تزکیہ نفس ہوتا ہے کہ خام مواد کا فن میں بدل جانا فن کے اپنے تزکیہ نفس کے مترادف ہے ورنہ فن فن شدہ ہے غیر فن کی مردہ صورت میں ہی پڑا رہے۔

قاری کے لئے اہم بات ہوگی کہ پڑھنے کے عمل سے گزرتے ہوئے افسانے سے اس کا اعتبار تو نہیں اٹھا کہ جو کچھ پیش کیا جا رہا ہے اس میں کچھ برے ڈھنگ سے ہوا ہے یا مناسبت سے نہیں ہوا ہے یا یہ دراصل کچھ اور طرح سے رہا ہوگا۔ یعنی اپنے قاری کے اعتبار کی ڈور افسانہ نگار کے ہاتھ سے نہیں چھوٹنی چاہیے۔ اس لئے کہ ڈور کا سرا افسانہ نگار نے قاری کے ہاتھ میں دیا ہے اور قاری افسانہ نگار کے ساتھ اس اعتبار کو متواتر بحال رکھنا چاہتا ہے۔ یعنی ایسا ہو سکتا ہے، یہ بھی ہو سکتا ہے اور یہ بھی، ہاں البتہ یہ نہیں ہو سکتا یا اس جگہ بے احتیاطی آ گئی ہے۔ یعنی ایسے خلا پیدا ہوں کہ قاری کے لئے ناممکن ہو جائے کہ وہ خود انہیں بھر سکے اس طرح افسانے کی وقعت قاری کی نظروں میں گھٹ کر رہ جائے گی کہ قاری دیکھے گا کہ افسانہ نگار افسانے کے پراسس کو جن سطحوں پر لے کر چلا ہے وہ سطحیں بخوبی اجاگر ہوئی ہیں یا نہیں۔ اس کے لئے ہر سطح خوب ہونی چاہیے۔ محض پلاٹ کی بات نہیں (اگر پلاٹ موجود ہے) بیان بھی، محض عمل ہی نہیں رد عمل بھی، محض تفاعل نہیں تشکیل بھی، محض میڈیم نہیں متعلقات بھی، محض واقعہ نہیں صورت حال بھی، محض کہانی نہیں عہد حاضر بھی، محض تخلیق نہیں نمائندگی اظہار قاری بھی۔ سمجھتا ہے کہ افسانے کے مختلف طریق کار ہوتے ہیں جو تانے بانے کی طرح اور تہہ در تہہ اپنا وجود رکھتے ہیں اور قاری کو زیادہ سے زیادہ مطمئن کرنے کے ذرائع ہیں۔ قاری طریق کار اور صنعت گری کی باہمی کش مکش کو پہچانتا ہے۔ افسانہ نگار طریق کار یا پراسس کے ذریعہ خام مواد کی خصوصیات کو بروئے کار لاتا ہے تا کہ افسانے کی ہیئت منتقل کر سکے۔ ہو سکتا ہے کہ کسی افسانہ نگار کو صنعت گری یا انجینئرنگ کا خاصا تجربہ یا مہارت حاصل نہ ہو کہ خاطر خواہ ہیئت کی تشکیل میں کامیاب ہو جائے۔ صنعت گری میں خام مواد کی الگ الگ اکائیاں اپنی اپنی صنعتوں کے بیچ کھو جوڑ سے ایک خوب صورت آہنگ بناتی ہیں یا ڈیزائن کی تشکیل کرتی ہیں۔ چنانچہ طریق کار یا پراسس کے ذرائع جب تجربہ کار صنعت گری سے گزر کر ایک کل بنا لیتے ہیں اور پوری آنچ اور تپش سے مکمل ڈھل جاتے ہیں تو ایک نکھرا ہوا خوب صورت افسانہ وجود میں آ جاتا ہے۔ بیچ آنچ کے ساتھ حسن خوان قلم بھی وہ تو جمالیاتی سطح میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

ہو سکتا ہے افسانہ پڑھتے ہوئے کوئی قاری اپنی جبل نہ لگانا چاہے بلکہ اعتبار کرتے ہوئے ساتھ چلانا چاہے۔

ایسی صورت میں وہ اچھا افسانہ پڑھتے ہوئے اس بات پر مصر نہ ہوگا کہ افسانہ نگار اسے جہاں لئے جارہا ہے نیچرل ہے یا ان نیچرل اصلاً پیش آسکتی ہے یا نہیں اعتبار کیا جائے کہ نہیں قابل قبول ہے یا رد کردینے کے لائق۔ ہاں اس بات سے ضرور غرض ہوگی کہ جو کچھ ہوتے ہوئے دکھلایا جارہا ہے شاید، بالفرض یا یقیناً اسی طرح ہوسکتا تھا۔ جب یہ صورت ہو تو افسانہ نگار پر اس کا اعتبار حرف حرف نہیں ہوگا۔ اعتبار تک پہنچا تو یقین کی منزل دور نہیں۔ افسانہ نگار اگر اعتبار کو یقین کی منزل تک پہنچا دیتا ہے تو افسانہ ایک بڑی صنعت کا حامل نظر آتا ہے۔ قاری یقین کرنا چاہے گا۔ شاید ایسا یقین جہاں زندگی اور تازگی ہو، جہاں تحرک اور فعالیت ہو، جہاں خوابیدگی اور بیداری جہاں حقیقت اور سریت گلے ملتی ہوں۔

شاید ایسا قاری افسانے کے ڈسپلن کے لحاظ سے حقیقت اور واقعیت میں کوئی فرق روا نہ رکھے۔ اس کے جواز میں وہ درد کی مثال پیش کرے کہ درد ایک حقیقت ہے۔ جسے دیکھا نہیں جاسکتا مگر اس کے آثار دیکھے یا محسوس کئے جاسکتے ہیں۔ یعنی درحقیقت کے طور پر پہچانا جاتا ہے۔ درد کی نمائندگی درد کی اصلیت ہے۔ بذات خود درد نہیں۔ قاری کے سامنے آتی ہے۔ آثار کی نقل، آثار کی نمائش، آثار کا سٹرکچر، آثار پر مبنی پیراسٹرکچر۔ دوسرے لفظوں میں نقل کی جو شکل بنی ہے وہ کیسی ہے اور اس میں آثار کا اثر کس طرح تفاعل کرتا ہے، اس کا عمل اور رد عمل کس طرح کارگر ہے۔ چنانچہ افسانے میں آثار کو اہمیت حاصل ہے۔ شاید ایسے قاری کے لئے درد کا جھوٹا یا سچا ہونا وہ اہمیت نہ رکھے جتنا آثار کا اس قدر رچ معلوم ہونا کہ اسے درد پر اعتبار ہی نہیں بلکہ یقین آجائے۔ اس صورت میں یقین کے بعد ان آثار کا رول ختم ہوجاتے گا جو یقین دلانے سے پہلے برسرکار تھے۔ یعنی افسانہ اختتام تک پہنچ کر وہ حقیقت بہ طرح خاص منکشف کردے جس کے لئے تانے بانے بنے گئے ہوں۔ پھر جب کہ افسانہ غائب ہو جائے اس کی جگہ پر ایک خاص طرح کا یقین باقی رہے کہ اس کے لئے یقین ہی افسانوی حقیقت ہے۔

نئے افسانوں کی قدر متعین کرنے کے لئے یہ تمام طریقہ ہائے کار لاکھ مخصوص ہوں مگر ہیں تو بڑی حد تک تعمیم زدہ اور ظاہر ہے تعمیم کی راہ سے STEREOTYPE قسم کے افسانے وجود میں آسکتے ہیں۔ چنانچہ یہ بات صاف ہے کہ کسی افسانے کی قدر کا تعین کافی حد تک اسی افسانے کے اندرون (یا بیرونی تشکیل) کی پیمائش سے ممکن ہے۔ اس پیمائش کا آلہ اسی فن کار کے دوسرے افسانوں کے توسط سے ہی ڈھلتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ نئے افسانے DENERALISATION کے افسانے نہیں ہیں بلکہ یہ افسانے SPECIFIC ہوتے ہیں اور ہمیں تعین قدر کے لئے اسی مخصوص افسانے کی خصوصیت (SPECIFICITY) طے کرنی پڑتی ہے۔ چنانچہ نہ تو قاری کے ذوق یا قدر کی تعمیم کرنا مناسب ہے اور نہ افسانے کی قدر کی تعمیم ہمیں کسی مخصوص نتیجہ پر پہنچا سکتی ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کرسکتے ہیں کہ فاضل آراء اور قدر شناس امتیازات کو راہ دیں۔ اور ان کے توسط سے تمام باتوں کو سمجھنا اور طے کرنا روا رکھیں تا آنکہ قدر شناسی کے نئے آلات ایجاد نہ ہوجائیں۔ ظاہر ہے نئے افسانے کے تعین قدر کا مسئلہ اپنے نئے پن کی وجہ سے مسئلہ ہے۔ شاید ابھی اس کے سوا کوئی صورت نہ ہو کہ ہم نئے قاری کو منتقل ہونے کا موقع دیں اور نئے افسانے کے تعین قدر کے معاملے کو آنے والے وقت پر چھوڑ دیں۔ شاید نئے افسانے کی جو معنویت اپنے آپ ابھر رہی ہے اسی کی شناخت پر تعین قدر کا دارومدار ہوگا۔ ہاں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ آنے والا وقت تخلیق کے وجدانی لمحے میں اسی وقت موجود ہے۔ چنانچہ تعین قدر کے ذرائع

تلاش کرنے اور نئے افسانے کی جمالیات طے کرنے کی ابھی سے کوششیں ضروری ہیں تاکہ ہم آیندہ کا وقت بچا سکیں۔ یعنی TIME GAIN کر سکیں۔ محض نئے افسانے کو زبانی طور پر رد کر دینے یا محض قبول کر لینے سے بات نہیں بنے گی۔ کم سے کم ہم اتنا تو سمجھ ہی چکے ہیں کہ یہ خاص دور افسانوں کی قلب ماہیت کا دور رہا ہے۔ کیا افسانوں کی قلب ماہیت کے ساتھ اخلاقیات کی قلب ماہیت منسلک ہے۔ اور کیا نئی معنویت نئی اخلاقیات کو جنم دے رہی ہے؟ کیا نئے افسانے کے تعین قدر کا مسئلہ نئی اخلاقی قدروں کی تشکیل کا مسئلہ بھی ہے؟ یعنی وہ قدریں جو افلاطونی یا ارسطوئی نظامِ حیات کی مرہونِ منت نہ ہوں بلکہ عصرِ حاضر کی بنیاد پر قائم ہوں۔

فوری طور ہم یہ ضرور کر سکتے ہیں کہ رجحانات کا اندازہ لگائیں اور مختلف ادوار کو رجحانات کے فرق سے پہچانیں۔ مثال کے طور پر ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ساتویں، آٹھویں اور نویں دہائی کے اپنے غالب رجحانات کیا ہیں۔ کیونکہ اس سے ایک طرح کا تاریخی تعین قدر ممکن ہے یعنی یہ کہ ساتویں دہائی کے رجحان کو کن افسانوں نے محسوس کرایا یا آٹھویں اور نویں دہائی کے کن افسانوں نے ساتویں دہائی کے رجحان سے واضح طور پر ہٹ کر اپنی راہ بنائی اور یہ راہ کتنی صاف بن پائے۔ اس سلسلے میں کچھ کوششیں ضرور ہوئی ہیں۔ مگر انہیں تسلی بخش قرار نہیں دیا جا سکتا۔ نئے افسانے کو پہیلی سمجھ کر کب تک بوجھا جائے گا۔

اس مضمون کا مقصد فی الحال یہ نہیں ہے کہ ہر دہائی سے الگ الگ افسانے نکالیں اور ان کے فن کا تعین کریں۔ اس میں کوئی شک نہیں تعین قدر کا بیشتر قضیہ کچھ اسی طرح طے پا سکتا ہے۔ ظاہر ہے یہ عمل طویل ہے اور ایسے دائرہ کار کی سمائی اس مضمون میں ممکن نہیں۔ فی الحال ہم یہ کر سکتے ہیں کہ پچھلی دو دہائیوں کے چند واضح نقوش کی پہچان کے لیے کچھ سوالات سامنے لائیں، جن کی بنا پر اندازہ لگانا یا طے کرنا ممکن ہو کہ ساتویں اور آٹھویں دہائی کے افسانے ایک دوسرے سے کیوں کر مختلف ہیں (کم سے کم کن یہ تو پتہ چل سکے گا کہ حالیہ دور افسانے کے عروج کا دور ہے یا زوال کا یا یہ سوچنا ہی خام خیالی ہے)۔ حکم لگانے کے بجائے معروضی کام کی ضرورت صاف ظاہر ہے۔

اس بات کی طرف تو بہت اشارہ ہوا ہے کہ ساتویں دہائی کے مقابلے میں آٹھویں دہائی کے تجربوں کی کثرت زیادہ ہے اور ان کی رفتار تیز ہوئی ہے۔ اب دیکھنا ہوگا کہ کتنی طرح کے نئے تجربے وجود میں آئے۔ یہ تجربے کیسے ہیں؟ ان کی شدت تو کیسے پن اور متضاد کی نوعیت کیا ہے۔ ان تجربوں کو خام مواد کہا جاتا ہے تو کیوں؟ دوسرے لفظوں میں اگر یہ خیال ہے کہ آٹھویں دہائی میں خام مواد فن نہیں بن پایا تو کیسے اور کس وجہ سے اور اگر کہا جاتا ہے کہ ساتویں دہائی میں فن بن گیا ہے تو کیوں اور کس طرح۔ ایسا تو نہیں کہ اب جب کہ افسانے زیادہ کثرت سے لکھے جا رہے ہیں تو یہی بات یعنی زیادہ ہو جانا ہی فن سے اخراج کا باعث بن رہا ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ بھی کوئی اچھی بات نہیں ہے۔ کیوں کہ غالب کا یہ فقرہ راسخ آتا ہے کہ میٹھا ہو اور بہت ہو۔ ممکن ہے خوبی ہم اسی کو سمجھنے لگے ہوں کہ کم ہو اور اگر زیادہ ہو جائے تو سب سے اچھا یا سب سے مختلف ڈھونڈنے کے بجائے سبھی سے بے زار یا دست بردار ہونے لگتے ہیں۔ کتنی کوششیں ہوئی ہیں کہ سب سے اچھے یا سب سے مختلف والے (اگر ایک ہی بات ہے) کی برتری کا فرق اور امتیاز نہ صرف اسی دور کے افسانوں سے نکالا جائے بلکہ پچھلے ادوار سے بھی اسکی فضیلت کا پتہ لگایا جائے۔ دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ نئی جمالیات کیوں کر بن رہی ہے اور یہ کہ نیا افسانہ کن حدود میں نئی

جمالیات کو تقویت دے رہا ہے یا کسی شبہ پر قدیم کی نفی کر رہا ہے۔ پھر آٹھویں دہائی والی نسل کے کتنے تجربے ایک دوسرے میں پیوست ہوتے نظر آ رہے ہیں۔ یا پچھلی نسل کے تجربوں کے ساتھ ملفوظ ہو رہے ہیں۔

دیکھنا یہ بھی ہے کہ ساتویں دہائی والے افسانوں میں کتنا قدیم ہے اور کتنا جدید اور وہاں قدیم کی جدید سے آمیزش کس قدر زیادہ ہے۔ برخلاف اس کے کیا آٹھویں دہائی والی نسل ایک ایسا پیٹرن بنا چکی ہے جس میں روایتی بیانیہ اور افسانوں کے روایتی اقدار کی گنجائش کم ہو۔ اگر ایسا ہے تو یہ پیٹرن اور اسٹرکچر کس طرح کے ہیں اور فنی طور پر ان میں کیا گنجائش ہیں۔ کیا نئے پیٹرن اور آہنگ کے ذریعے نئی نسل نسلی خلیج کو عبور کرنا چاہتی ہے۔

سوال اٹھتا ہے کیا نئی نسل تاریخی طور پر بھی مختلف ہے۔ مثلاً ساتویں دہائی والی نسل مکمل طور پر آزاد ملک کی نسل نہیں کہی جا سکتی جب کہ آٹھویں دہائی والی نسل کی پیدائش (فن کاروں کی تاریخ پیدائش) ۴۲/۴۰ء کے بعد ہوئی ہے۔ کیا یہ فن کار اپنے فن میں کسی طرح کی FREENESS کی نمائش کرتے ہیں۔ اگر ایسا ہے تو یہ فری نس کس حد تک ادبی حیثیت سے پختہ ہوئی ہے۔ اور اس کے یہاں FREELANCE ہے تو اس کے نشانات کیا ہیں۔ دوسری طرف ساتویں دہائی والی نسل جاگیردارانہ نظام اور عالمی جنگ کے ماحول سے کسی نہ کسی شکل میں مربوط اور متاثر ہونے کی وجہ سے قدرے INHIBITED رویے اور ایک طرح کی تحت چوئیشن کو اپناتی ہے۔ جاگیردارانہ نظام کا یہ بھی اثر ہو سکتا ہے کہ یہ نسل زبان کے معاملے میں حویلیوں اور محلوں والی تزئین اور بلند آہنگی سے پوری طرح چھٹکارا حاصل نہ کر پائی ہو۔ جبکہ نئی نسل اپنے ماحول کے حوالے اور راست مشاہدے کے باعث فطری طور پر متاثر ہوئی ہو اور لچک دار اور فری ہو ممکن ہے یہی بات اسے نئے امکانات کی تلاش جاری رکھنے یا گنجائشیں نکالنے کے ڈگر پر بآسانی ڈال رہی ہو۔

سوال یہ بھی ہے کہ آٹھویں دہائی کا فن کار مجموعی طور پر انفرادیت کے نقوش زیادہ تعداد اور کثیر رنگوں میں پیش کرتا ہے تو اس کا حساب اور شمار کیا ہے اور یہ بھی کہ نیا فن کار کس طرح اپنے منفرد تخلیقی عمل اور تخلیقی رو کا نمائندہ آپ ہے۔ ایک خاص فن کار کی انفرادیت اور خصوصیت کیا ہے اور وہ کس عنوان سے اپنے دور کی نمائندگی کرتا ہے۔ پھر نئی نسل اور ساتویں دہائی اور نسل کی دنیاؤں اور عوامل میں کیا فرق ہے۔

دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ نئی نسل علامت نگاری کے تئیں کس طرح کا سلوک کر رہی ہے اور یہ کہ اسے علامت نگاری پر کتنا قابو ہے۔ کیا ساتویں دہائی والی نسل کے مقابلے میں نئی نسل کو علامت یا تجرید کا زیادہ احساس ہوا ہے۔ مثلاً عابد سہیل نے جو بات محسوس کی ہے پچھ اس طرح ہے

> جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے افسانے کا مکمل طور پر تجریدی ہونا ممکن نہیں۔ کہیں تجرید کو افسانہ میں شدت پیدا کرنے اور کہیں کہیں بیانیہ کی یکسانیت توڑنے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ اور بلاراج میزا، انور سجاد، جوگیندر پال اور رشید امجد نے یہ تکنیک نہایت خوبصورتی سے استعمال کی ہے۔
>
> علامت کو کہانی کا نعم البدل نہیں قرار دیا جا سکتا ہاں اس کے استعمال سے افسانے کے حسن میں اضافہ ضرور ممکن ہے اور نئی نسل کے افسانہ نگار جن میں ظفر اوگانوی، قمر، انیس (یہاں پر لئے گئے نام واضح نہیں ہیں) شوکت

حیات حمید سہروردی اور ان سے زیادہ سلام بن رزاق، سید محمد اشرف، شارق
ادیب، عبدالصمد فاروق راہب اس راز سے اچھی طرح واقف ہیں اور اس
سے کام بھی لے رہے ہیں آخر اللہ کر افسانہ نگاروں نے اپنے سے پہلے والی نسل
کی طرح خود کو افسانے کا ہیرو بھی نہیں بنایا ہے

(اردو میں علامتی افسانہ)

نئی نسل اگر افسانوں کی GENERALISATION سے زیادہ افسانوں کی ----specificity---- پر توجہ کر رہی ہے، تو اس کی پہچان کے لئے کون سے طریقے اپنائے جائیں تا کہ واضح ادراک ہو سکے مبہمی باتوں سے شاید یہ ادراک ممکن نہ ہو۔

کیا ایسا نہیں ہے کہ ساتویں دہائی والی نسل کے یہاں اولاً خارج سے داخل کی طرف آنے کا رجحان رہا ہے یعنی اسے ورثہ میں خارجی اور فنی طور پر مکمل افسانے ملے تھے جسے موڑ دینے کے لئے یہ رخ اختیار کیا گیا تھا جب کہ آٹھویں دہائی والی نسل کے ہاتھوں میں افسانے کی باگ دوڑ اولاً داخل کی سطح پر پہنچا کر دی گئی۔ چناں چہ کیا ایسا نہیں ہے کہ عام طور پر ۷۰ء کے بعد یا اردگرد داخلیت کے ذریعے کہانی بننے کا رجحان زیادہ گہرا ہوا ہے۔ اور کافی زور داخلیت کا احاطہ کرنے کی کوشش میں صرف ہوا ہے۔

کیا نئی نسل کے افسانوں میں جگہ جگہ یہ شائبہ نظر نہیں آتا۔ کہ اس کی مراجعت اب داخلیت سے خارج کی طرف ہونے لگی ہے۔ یعنی نئی نسل پچھلی نسل کے بالمقابل الٹی سمت اختیار کر رہی ہے۔ سوال یہ ہے کہ نئی نسل کی خارجیت کی طرف بڑھنے کا رجحان پچھلی نسل سے پہلے والی نسل کی خارجیت سے کس طرح مختلف ہے؟ کیا یہ فرق بیانیہ کا واضح فرق ہے۔ نئی نسل کی خارجیت میں جمالیاتی طور پر کس طرح کی تازگی ہے؟ کیا دونوں دہائیوں کے ہاتھوں پیش کردہ IMAGES میں امتیاز ممکن ہے؟

نئی نسل کی کشمکش میں آدمی کی موجودہ حیثیت کیا ہے۔ کیا نئی نسل کے 'آدمی' کی حسیت میں نہ پہلا آدمی ہے نہ دوسرا آدمی بلکہ آدمی کی جگہ انسانی انسلاک کا جذباتی خلا محسوس کرتی ہے۔

کیا خلا والی جذباتی معدومیت سے آدمی کے نئے انسلاک (NEW HUMAN BONDING) یا نئی معنویت سے جنم لینے والی انسانی تشکیل کے امکانات نظر آرہے ہیں۔

ایسا بھی تو ہو سکتا ہے کہ نئی نسل قدیم مشرقیت کے کھنڈروں سے نکل کر نئی سطح سے مشرقی جدیدیت کی فضا میں اڑان بھرنے کے لئے پر تول رہی ہے۔ اگر ایسا ہے تو دیکھنا یہ ہے کہ اس فضا کا اسے کتنا علم ہے۔ ہوا کے رخ کا اندازہ کیا ہے اور پرواز کے لئے کس قدر زادِ راہ (خام مواد؟) فراہم ہے۔ کیا نئے افسانے کی نگاہ مشرقی النفیعہ یا مشرقی آفاقیت کی سمت اٹھی ہے۔؟

اگر نئے افسانے کے رجحانات اور امکانات پر گہری نظر اور بھرپور توجہ نہ کی گئی تو افسانہ ہی نہیں سارا ادب جمود کا شکار ہو سکتا ہے۔

☆☆☆

افسانے میں نئے تجربات کا مستقبل

پیغام آفاقی

تجربہ چاہے ادب میں ہو یا کہیں اور ______ یہ عموماً ارتقائی عمل کا ایک حصہ ہوتا ہے، اس میں کچھ تجربے ارتقا کے تخریبی کروٹوں سے وابستہ ہوتے ہیں جو انہدام کے عمل میں معاون ہوتے ہیں اور کچھ تعمیری کروٹوں سے وابستہ ہوتے ہیں جو نئی ابھرتی ہوئی ساخت کو شکل عطا کرتے ہیں۔ تعمیری تجربوں میں بھی کچھ دیرپا ہوتے ہیں جو نئی ساخت کی ہڈی کی طرح دائمی مقام حاصل کر لیتے ہیں اور کچھ پیڑ کے پتوں کی طرح اپنے موسم کے ساتھ جھڑ جاتے ہیں۔

امکانات کی تلاش میں تجربہ گاہوں میں بہت سی چیزیں بنائی جاتی ہیں۔ انھیں میں کہیں کہیں کسی تجربے کو کسی امکان سے جڑ جانے کا شرف حاصل ہو جاتا ہے۔ پھر بھی یہ ضروری نہیں کہ ایسا ہر تجربہ قبولیت کے دائرے میں قدم رکھ کر مقبول ہو جائے۔ یہاں تجربات دو خانوں میں بٹ جاتے ہیں۔ ایک خانے میں ہم ان تجربوں کو رکھ سکتے ہیں جن کی حیثیت فی الوقت محض علمی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور دوسرے خانے میں ان تجربوں کو رکھا جا سکتا ہے جو قابلِ عمل ہوتے ہیں۔ کسی تجربے کا قابلِ عمل ہونا اس وقت کے ان بہت سارے عوامل پر منحصر کرتا ہے جو خود تغیر کے عمل میں آتے جاتے رہتے ہیں پھر بھی جب کوئی تجربہ ایک بار عملی طور پر مقبول ہو کر کسی مخصوص شعبۂ زندگی کے عمل میں حقیقی رول ادا کر لیتا ہے تو اس کو تاریخی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے لیکن جو تجربہ عملی سطح پر مقبول نہ ہو سکے وہ تجربہ بھی علمی سرمایہ کا حصہ بن کر دائمی اہمیت پاتا ہے اور اس طرح کوئی تجربہ چاہے اپنے دور میں مقبول ہو جائے یا اپنے اندر مقبولیت کے بھرپور امکانات پوشیدہ رکھے ہوئے علمی خزانوں میں دبا پڑا رہے اس کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہوتی ہے۔

یہاں میں ایک بات کی خاص طور سے وضاحت کرنا چاہتا ہوں کہ تجربہ پر بات کرتے ہوئے ہمیں آزمائش اور تجربے کے درمیان کے فرق کو ہمیشہ مدِ نظر رکھنا چاہیے جو دشواری مسلسل ہمارے سامنے آتی ہے وہ یہی ہے کہ کب ہم کسی بات کو تجربہ کہہ سکتے ہیں اور کون سی بات محض آزمائش ہے۔ یہ بات بہت مشکل نہیں۔ کسی بھی ایسی چیز کو جو کسی دوسری جگہ موجود ہو، اسے اپنی زمین پر آزمانا تجربہ نہیں محض آزمائش ہے۔ ادب میں بیرونی ممالک کے تنقیدی اصول، ادبی اصناف کے اصولوں اور خیالات وغیرہ کی تبلیغ یا اس کا اپنے ادب پر اطلاق محض آزمائش ہے تجربہ نہیں۔

یہاں میں مثال کے طور پر صنعتی اور معاشی شعبۂ زندگی کے حوالے سے ایک فرضی صورتِ حال بیان کروں گا۔ پہلی بار کسی ملک میں ایک ٹریکٹر بنتا ہے۔ اس ملک میں وہ تجربہ کامیاب ہوتا ہے اور ٹریکٹر انسانی سماج میں ایک کامیاب اور مفید مشین کی حیثیت سے قبول کر لیا جاتا ہے۔ یہ ایک تجربہ ہے۔ اب ایک دوسرے ملک کا

سربراہ جو اس تاک میں لگا رہتا ہے کہ دوسرے ملکوں میں کیا ہو رہا ہے وہ اس ٹریکٹر کو اپنے ملک میں لاتا ہے۔ ابتدا میں اسے اس بنا پر دشواری پیش آتی ہے کہ اس کے ملک میں بیلوں اور مزدوروں دونوں کی ہی افراط ہے وہ اس پر غور خوض کرتا ہے اور پھر وہ ایک سازش کرتا ہے ــــــــ

وہ بیلوں کے چمڑے کو انتہائی بڑھی ہوئی قیمت پر خزانے سے روپے خرچ کر کے خریدوانا شروع کرتا ہے۔ جب بیل ختم ہو جاتے ہیں تو ان کے ساتھ کام کرنے والے مزدور خود بخود بے معنی ہو جاتے ہیں۔ اس کے بعد وہ ٹریکٹر کے استعمال کو قبول کروا لیتا ہے۔ اب وہ یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اس نے ایک کامیاب تجربہ کیا یعنی بیرون ملک سے اس نے ٹریکٹر لا کر اس کا استعمال اس طرح کیا کہ اس کو ملک کے زراعتی نظام کا حصہ بنا دیا۔ وہ اسے آدھونک تکنیک کا کامیاب تجربہ کہتا ہے۔ یہ دعویٰ غلط ہے۔ یہ تجربہ نہیں آزمائش ہے اور اس نے جس طرح یہ سب کچھ کیا ہے یہ تجربہ کا عمل نہیں بلکہ کمینہ پن ہے لیکن ہمیں تعجب نہیں ہونا چاہیے اگر کسی ایسے ملک کے لوگ اسے تجربہ کہہ رہے ہوں جس ملک سے ایجاد کی برکت اٹھ گئی ہو اور وہاں کے لوگ ایسے ہی سربراہوں کو اپنا نیوٹن اور آئن سٹائن مان کر اس پر سر دھنتے ہوں۔

ہمارے یہاں ایک بھیانک مسئلہ یہ رہا ہے کہ ہمارے ادب میں فکری و فنی تجربے کی روایت مضبوط نہیں رہی ہے۔ غالباً ہمیں یہ خیال تو خواب میں بھی نہیں آتا کہ ہم کوئی نئی چیز ایجاد کر سکتے ہیں۔ اس کے بھیانک انجام بھی دیکھنے میں آئے ہیں مثلاً آج اگر کوئی ایسی طاقتور تخلیق آ جائے جو کسی بھی طرح CLASSIFY نہیں ہو پاتی ہو تو ایک 'عجیب' ایک 'اجنبی' اور انجام کار ایک کہیں جگہ نہ پا سکنے والی ایک، چانڈال، تخلیق بن کر رہ جاتی ہے جس کے لیے شاستروں میں شہر پناہ کے اندر یا بستیوں میں بھی کوئی جگہ متعین نہیں ہوتی۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ ہے کہ ہمارے پاس اپنے شاستر لکھنے کا فن ہے ہی نہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ہم اپنے معاشرے کی کسی ذات حقیر کو کوئی ایسی مخلوق تسلیم کرنے سے ہی انکار کر دیتے ہیں جو واقعی کوئی نیا نظام لے کر پیدا ہو جائے۔ ہمارے یہاں کمال اور ندرت کی تحسین کا چلن تو ہے لیکن اُردو کے لفظ 'تجربے' کا وہ پہلو جس سے ایجاد کے معنی کھلتے ہیں اس کے بارے میں ہماری تنقید کے گرامر میں کوئی باب نہیں ملتا۔ ہماری تنقید کی کتابوں میں جو ابواب موجود ہیں ان کو پڑھتے وقت صاحب مضمون، صاحب کتاب کا اپنا چہرہ تو چھپ جاتا ہے اور الفاظ کے پیچھے سے یورپ کے کسی قد آور نقاد کا چہرہ جھانکنے لگتا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ ہمارے یہ اصحاب کتاب اس بات پر خوش ہوتے ہیں۔ لوگوں کو اس خوش بو سے جو اس صاحب کتاب کے جسم پر ملے ہوئے عطر سے نکلتی ہے۔ انکار نہیں اور انکار کی جرت بھی بھلا کیونکر ہو سکتی ہے جب خود اپنا جسم دیسی اور بدیسی دونوں خوشبوؤں سے خالی ہو لیکن اس جاہ و جلال کی ایک حد تو ہے ہی۔

ہم تجربہ کو صاف صاف الفاظ میں تعریف کے ڈھانچے میں لانے سے گھبراتے ہیں آیئے دیکھیں کہ تجربہ ہے کیا؟ اس گفتگو کا موضوع ہے، افسانے میں نئے تجربات کا مستقبل، تو تجربہ اور نئے تجربے میں بھی ایک فرق ہے۔ بہر حال پہلے ہم لفظ 'نئے' اور لفظ 'تجربہ' کا ایک ہلکا سا تجزیہ کرتے چلیں۔ میں نے جب لفظ 'نیا' اور اس کے قریبی متبادل لفظ 'NEW' کے معنی پر نظر ڈالی تو اندازہ ہوا کہ ہماری لغت پر بھی ہماری تہذیب کا صاف اثر ہے یعنی اُردو لغت میں 'نیا' اس چیز کو کہتے ہیں جو باہر سے لائی گئی ہو یا ان دیکھی ہو لیکن انگریزی میں NEW کے معنی ان الفاظ میں دیے گئے ہیں:

NOT EXISTING BEFORE; NOW FIRST MADE BROUGHT INTO EXISTENCE, INVENTED; STORY OR SITUATION NOT PREVIOUSLY MET BY.

غور کیا آپ نے کیا فرق ہے؟ یہ وہ فرق ہے جو ان قوموں میں ہوتا ہے جن میں ایک غلام اور دوسرا آقا ہوتا ہے۔ ایک خریدتا ہے دوسرا ایجاد کرتا ہے۔ یہ بات بار بار ہمارے یہاں لوگوں کی زبان پر آتی ہے کہ کوئی بات نئی نہیں ہوتی' اور اس خیال کو تقویت دینے کے لیے اسی مغرب سے بڑی بڑی تھیوریز لائی جاتی ہیں جس مغرب میں نئی باتوں کی تلاش کو سب سے زیادہ گراں قدر رویہ سمجھا جاتا ہے۔

میر کیا سادہ ہیں بیمار ہوئے جس کے سبب
اسی عطار کے لونڈے سے دوا لیتے ہیں

اب ذرا تجربہ کے معنی پر بھی غور کر لیں۔ انگریزی لغت میں EXPERIMENT کے معنی ہیں:

TEST OR TRIAL; PROCEDURE ADOPTED ON CHANCE OF ITS SUCCEEDING

اب اگر یہ دیکھنا ہو کہ کوئی تجربہ نیا ہے کہ نہیں تو پہلے تو یہ دیکھنا ہے کہ وہ تجربہ ہے کہ نہیں کیونکہ 'نیا تجربہ' اپنے اندر لفظ 'تجربہ' سے الگ نوعیت کی ایک چیز ہے۔

نئے تجربات کے مستقبل پر غور کرنے کے لیے یہ دیکھنا ہوگا کہ ہمارے یہاں کا ماحول نئے تجربات کے لیے مناسب و معاون ہے یا نہیں۔ ہمیں اس کا جائزہ لینا ہوگا کہ ہم اپنے یہاں کے فن کاروں کے فن کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی قدر و قیمت کیسے کرتے ہیں؟ کیسے ہم کسی کامیاب افسانے کے بارے میں یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ یہ افسانہ 'نیا' ہے۔ یہ ایک 'نیا تجربہ' ہے۔ یا یہ ایک روایتی ڈھانچے پر کھڑا مکمل خوب صورت اور کلاسیکی قسم کا کامیاب افسانہ ہے۔

اس کے لیے ایک سیدھا سادہ طریقہ ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ کیا کہیں اور کچھ اسی طرح کا پہلے سے موجود ہے؟ اگر نہیں تو وہ چیز نئی ہے؟ اگر پہلے سے وہ چیز موجود ہے اور صرف اس کا استعمال نئے ماحول میں ہوا ہے تو یہ ایک آزمائش ہے لیکن اس کو نئے تجربے کا مقام قطعی حاصل نہیں ہوگا کیونکہ کوئی چیز مکمل اور متاثر کن ہوتے ہوئے بھی ایجاد کے درجے سے پیچھے چھوٹ سکتی ہے اور دوسری چیز نامکمل ہونے اور بہت ساری خامیوں کے باوجود ایک مینارۂ نور بن سکتی ہے۔

کسی نئی چیز کو پہچاننے کے عمل میں دھوکا دینے کی گنجائش نہیں ہوتی کیونکہ خصوصاً ادب میں تو یہ بتانے کے لیے کہ کوئی چیز نئی ہے یا نہیں لازمی طور پر عالمی ادب کی جانکاری ضروری ہے۔ میں نے اسی دشواری کی وجہ سے کہا تھا کہ نقاد کے لیے یہ بتانا دشوار ہو جاتا ہے کہ ایک تخلیق نئے تجربے کے زمرے میں آتی ہے یا نہیں اور عام رویہ یہ ہوتا ہے کہ اس پہلو پر خاموشی اختیار کی جاتی ہے۔ یہ رویہ نقصان پذیر اور خطرناک ہے کیونکہ کسی بالکل نئی اور اجنبی تخلیق کے خد و خال کو غور سے دیکھ کر اس کی شناخت کی جائے تو اس سے وہ نئی چیزیں سامنے آتی ہیں جو صرف اس تخلیق کار کے اندر قدرت کی طرف سے پیدا کی گئی ہوتی ہیں۔

ہمارے یہاں اکثر نقاد جب ایسی تخلیق کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو وہ جو جملے استعمال کرتے ہیں اور ان جملوں کے پیچھے جس طرح اپنی لاعلمی کو چھپاتے ہیں وہ معاملہ بڑا دلچسپ ہوتا ہے۔ مثلاً وہ کہیں گے کہ فلاں افسانہ نگار یا ناول نگار ابھی نیا ہے اسے اور منجھے دیا جائے یا یہ کہ ذرا ابھی دیکھیں کہ لوگ کیا کہتے ہیں۔ حالانکہ اس سے کم درجہ کی تخلیقات کے بارے میں وہ سنجیدگی سے گفتگو کریں گے اور اس کی وجہ صرف یہ ہوگی کہ وہ ان دوسری قسم کی تخلیقات کو صاف صاف سمجھ پاتے ہیں کیونکہ اس میں سب کچھ پرانا اور جانا پہچانا ہوتا ہے۔ یہ بات صرف اس لیے ہوتی ہے کہ ان نقادوں میں خود اعتمادی کی کمی ہوتی ہے۔

حقیقت تو یہ ہے کہ ادب میں کوئی نیا تجربہ اتنا بڑا چیلنج ہوتا ہے کہ یا تو وہ نیا تجربہ خود وقتی طور پر زندہ در گور ہو جاتا ہے یا پھر اس کی وجہ سے اس عہد کے سب سے بڑے نقادوں کی موت واقع ہو جاتی ہے اور ان کا زوال شروع ہو جاتا ہے اور ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ کوئی نئی تخلیق دراصل ان حدود اور دائروں کے لیے ہی اپنے اندر پیغام لے کر آتی ہے جو دائرے ان نقادوں کو تحفظ مہیا کرتے ہیں۔ یہ بڑے نقاد کافکا کی کہانی THE PENAL SETTLEMENT کے اس جلاد کی طرح اپنی اذیت دینے والی اس مشین کے ساتھ ہی ختم ہو جاتے ہیں۔ جس مشین کچھ یوں سے وہ جلاد اپنے آپ کو مکمل طور پر جڑا ہوا محسوس کرتا تھا اور اس مشین کے استعمال پر روک آنے کے ساتھ ہی خود اس کی اپنی زندگی بے معنی ہو گئی تھی۔ کافکا کی کہانی میں وہ جلاد خود اپنے آپ کو اس مشین میں ڈال دیتا ہے کیونکہ وہ اس مشین کو اذیت دینے والی مشین نہیں بلکہ انسانی تہذیب کے ایک اہم پہلو یعنی سزا کو تعلیم کا ایک بہترین ذریعہ سمجھنے لگا تھا اور اسی لیے وہ اس مشین کے زوال کو نہیں دیکھ پاتا اور جب وہ اس مشین میں اپنے کو ڈال دیتا ہے تو وہ مشین بھی ٹوٹتی ہے اور اس میں پھنسا ہوا وہ جلاد بھی مر جاتا ہے۔

نئے تجربے کا عمل تب سامنے آتا ہے جب کوئی تخلیق کار اپنی تخلیق میں اپنے تخلیقی رویے کو خود مختاری عطا کرنے کے بعد اپنے قلم کو اس کے سپرد کرتا ہے۔ یہ اسی کا نتیجہ ہوتا ہے کہ ایسی تخلیقات بالکل اور یکسر چہرہ رکھتی ہیں۔ اس کے برعکس وہ تخلیق کار جو مروجہ اصولوں کے ساتھ پوری طرح اپنی وفاداری کو نبھانے میں اپنا خون پسینہ ایک کر کے بھی ان کا مقصد دراصل اور یکسر ہونا نہیں بلکہ محض مکمل، صاف ستھری کہانی تخلیق کرنا ہوتا ہے۔ عموماً ایسے تخلیق کار ادب کے اس اسٹیبلشمنٹ سے جڑے ہوتے ہیں جو اسٹیبلشمنٹ ان کی پذیرائی ان کی تخلیقات کی اور تخلیقی کی بنا پر نہیں بلکہ اس میں موجود ان باتوں کی بنیاد پر کرتا ہے جو باتیں ان کی سوچ اور ذہنیت کی حدود اور دائروں سے مطابقت رکھتی ہیں۔ یہاں ایک بات صاف نمایاں ہو جاتی ہے کہ روایتی تخلیقات اور نئی تخلیقات میں ایک رقیبانہ چشمک اور کشمکش ہوتی ہے۔

وہ شخص جو ادبی اسٹیبلشمنٹ کے روایتی قوانین کو فرسودہ، ناکارہ اور منجمد سمجھتا ہے اور ادب کے قارئین کے پاس ایسی چیز لے کر جاتا ہے جو زوال پذیر ادب کے پورے کاروبار کے لیے خطرہ پیدا کرتا ہے تو اس کے خلاف مختلف تلواریں اور توپیں آ کھڑی ہوتی ہیں۔ ایسی تخلیقات کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی قسمت میں یا تو تخت ہوتا ہے یا تختہ جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا تھا اور اس کے ساتھ ہی اس عہد کے نقادوں کے بارے میں بھی یہ لازم ہو جاتا ہے کہ ان کی قسمتوں کے بارے میں از سر نو یہ فیصلہ ہو کہ وہ تخت کے قابل ہیں یا تختہ کے۔

ایسی غیر معمولی تخلیقات تمام جھگڑوں کے باوجود ایک عظیم واقع کی صورت میں اپنا مقام بنا لیتی ہیں۔

ایسی صورتِ حال میں یعنی جب نئی تخلیقات آ رہی ہوں اور ان میں نئے تجربات کیے گئے ہوں اور ان کو پرانے طریقوں سے نہ تو رد کیا جا سکتا ہے اور نہ تسلیم کیا جا سکتا ہو تو پھر ان تخلیقات کو سمجھنے کا ایک ہی طریقہ ہو سکتا ہے کہ اس کے لیے تنقید کی نئی اصطلاحیں اور نئے اصول اخذ کیے جائیں۔ اس کے لیے خود تنقید جدت کے فن سے آشنا ہونے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ اُردو افسانے کی تنقید دراصل اسی چیلنج کا سامنا کر رہی ہے اور اس میں کسی GEBUYS کا انتظار ہے۔ موجودہ تاریک صورتِ حال میں اُردو افسانے میں نئے تجربات کے مستقبل کا انحصار اسی بات پر ہے۔ ہماری آج کی افسانوی تنقید عہد وسطی کے اس نظام کی طرح ہے جس کے اندر سے ایک نشاۃ ثانیہ کو ابھرنا ہوگا۔ ہمیں ان لوگوں کے درمیان جو پورے یقین اور بھولے پن سے یہ کہتے ہیں کہ کوئی بات نئی نہیں ہوتی۔ یہ بات صاف آوازوں میں کہنی پڑے گی کہ نئی چیز کیا ہوتی ہے اور وہ کیوں ہوتی ہے۔ تازگی ایک مختلف چیز ہے اور اس کے اپنے اسرار و رموز ہوتے ہیں۔ بوڑھی صورت پر لاکھ میک اپ کر دیں، اس میں تازہ چہرے والی بات پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ قدرت اسی لیے ہر برس کروڑوں انسانوں کی فصل کو کاٹ کر پھینک دیتی ہے اور نئے بچوں کو جنم دیتی ہے۔ اس عظیم عمل کے پیچھے تازگی کے سوا اور کیا اسرار پوشیدہ ہیں۔

یہ ضروری ہے کہ ہماری نئی نسل کو یہ معلوم ہو کہ اس کے اندر بھی ہر برس شیکسپیئر، آئن سٹائن، دوستوئیکی اور کافکا پیدا ہوتے ہیں۔ وہ یہ جانیں کہ ہمارے یہاں بھی مارکس، فرائڈ اور سترالط جنم لیتے ہیں لیکن ہم اپنے سترالط کو قبل از وقت ہی زہر دے دیتے ہیں۔ یہ ہماری موجودہ ذہنیت کی بے برکتی کا نتیجہ ہے کہ ہم اپنے اندر موجود GENIUS کو پہچان نہیں پاتے۔ اور اگر انہیں دیکھ بھی لیتے ہیں تو اتنے قریب سے آتی ہوئی روشنی کی کرنوں کی ہماری آنکھیں تاب نہیں لا پاتیں۔

جہاں تک تخلیق کاروں کا تعلق ہے تو ان کے یہاں جو نئے تجربات ہو رہے ہیں ان کی ایک واضح پہچان یہ بن رہی ہے کہ وہ اب کہانی کو موضوع اور 'فن' اور 'زبان' میں توڑ کر دیکھنے کی روایت سے انحراف کر رہے ہیں اور بے باکی سے کہانی کے اندر اب فن کار ابھرتا ہے اور اس کا وجود کو وہ اکائی بنتا ہے جس کی براہِ راست شناخت ممکن ہے۔ یہ بے باکی اور جرأت اپنے پیچھے سے خود اظہار، زبان، فن اور موضوع سب کو لیکر اُبھرتی ہے۔ یہ جرأت ہی وہ جرأت ہے جس کی گونج کی میں نے اس مضمون میں عکاسی کرنے کی ناچیز کوشش کی ہے۔ یہ پورا معاملہ ایک بہت بڑے پیمانہ پر توجہ چاہتا ہے۔ موجودہ صورتِ حال میں نئی کہانیوں کا مستقبل اس بات کی روشنی میں بے حد روشن دکھائی دیتا ہے کہ یہ کہانی اس وقت آ رہی ہے جب پورا پرانا نظام پوری طرح خود بخود زوال کا شکار ہو کر زمین بوس ہونے جا رہا ہے۔ بوڑھے پیڑوں کے ان خشک ہوتے ہوئے ڈھانچوں کے گرنے کے بعد، جن کے اندر اب زندگی کی مٹی سے رس نہیں پہنچ رہا ہے، نئے پودوں کا مستقبل یقیناً روشن ہو جائے گا۔ اس بوسیدہ ملبے کو صاف کرنے میں سب سے زیادہ تعاون اس قاری کا ہوگا جو نئی تخلیقات کو پہچانتا تو ضرور ہے لیکن وہ محض اس لیے خاموش رہ جاتا ہے کہ وہ ادب کی کچہری کا سند یافتہ وکیل نہیں ہے۔ ہماری تنقید کا نیا GENIUS قاری کے اسی طبقے سے اُبھرے گا۔

☆☆☆

نئے افسانے کی زبان

قاضی افضال حسین

الفاظ پر اپنی قدرت کو اپنے علم و اطلاع کی حدود تسلیم کرنے کے معنی، افکار و نظریات کے ارتقاء کے سبب ان کے ذریعۂ اظہار کی حیثیت سے زبان میں ہونے والے تغیرات اور نئے علوم و فنون کے زبان کو عطا کردہ امتیازات کا اعتراف ہے۔ ماہرین لسانیات کا ایک بڑا طبقہ اس پر متفق ہے کہ زبان اپنے بولنے والے کے بڑھتے ہوئے علم و حکمت کے ذخیرے کی مناسبت سے تبدیل ہوتی اور ان افکار و نظریات کے حوالے سے اپنے امتیازات کی شناخت کراتی ہے۔ Iris Murdoch نے سارتر (Sattre) کے ناولوں کی زبان سے بحث کے ضمن میں اس مقبول مفروضے پر سوالیہ نشان قائم کر دیا ہے۔ "کیا دنیا پہلے بدلتی اور پھر زبان کو (اس ارتقاء کی مناسبت سے) تبدیل کرتی ہے یا زبان کے متعلق ہماری نئی آگہی (Awareness) ہی دنیا کے تئیں ہمارے زاویۂ نگاہ کو تبدیل کر دیتی ہے؟"

اپنی پیش کردہ اس انوکھی حقیقت کے اثبات کے لیے دیئے گئے اس کے دلائل سے قطع نظر اُردو میں "پھندنے" کی اشاعت کے ساتھ دنیا کو اپنے پیش روؤں سے مختلف طرح دیکھنے کا اعلان ہوا کہ اس افسانے میں زبان کا عام روش سے مختلف Treatment حقائق کے تئیں ہمارے زاویۂ نظر میں تبدیلی کا اشاریہ تھا۔ اس زبان کے حوالے سے منٹو نے ہم عصر فکری رجحانات کے وہ اوصاف دریافت کیے جو ہماری حرکت عمل پر اپنے فیصلے صادر کرتے ہیں کہ اس طرح مقبول کے بجائے اہم ہونے کا جواز بھی فراہم ہوتا تھا۔

انکار جالب نے اس افسانے کی مثال سے لفظ کی شبیہ کا جو تصور Develop کیا ہے اسے مجرد تعلقاتی کنسیپشن conception سے تمیز کرنے کی ضرورت نہیں تھی کہ پھندنے سے منسوب تعبیرات و انسلاکات کے تمام حوالے بڑی حد تک Conceptualized ہیں اور افسانے کی وہ زبان جو "پھندنے" کے زیر اثر اظہار کا معمول بنی، اپنے اس وصف کے سبب اپنے عہد کی نمائندگی کا امتیاز رکھتی ہے کہ اس نئی زبان کا بنیادی وصف، سرور، رسوا یا کرشن چندر کے متقابل تخیل کے بجائے تعقل کو تحریک دینے کی صلاحیت اور نتیجۃً لفظ میں ان تعبیرات کا اضافہ ہے جو اپنے Discursive Nature کے سبب منفرد طور پر پہچانی جاتی ہے۔

اب رہا اس نوع کی زبان میں لفظ کے متبادل کا مسئلہ تو بلاشبہ علامتیں اپنی مثالی صورت میں خود اس شے یا تصور کا حصہ ہوتی ہیں جنھیں وہ Embody کرتی ہیں اور ذہن اس مرئی ذریعہ ممکن نہیں۔ "شے" سے ذہن مشاہدے کے جن حسی حوالوں کی طرف جاتا ہے وہ "پھندنے" کی طرح جدید افسانہ نگاروں کے یہاں ثانوی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ بلاشبہ ہم سیاہ چہرہ ہاتھ میں تلوار لیے سیاہ لباس میں ملبوس شخص یا آنکھوں پر سیاہ کھوپے

چڑھ جائے تاگوں میں موٹے موٹے رسے لے بڑیوں سے بھرے اندھے بیل کی سواری یا میڈیکل اسٹور کے کاؤنٹر کے شیشے میں پھنسے ہوئے کردار کو Visualize کرتے ہیں لیکن ان کا مشاہدہ (Perception) امراؤ جان ادا کے کمرے یا کشمیر کی وادیوں کے منظر سے قطعی مختلف ہے کہ اول الذکر پیکر لازمی طور پر Discursive ہیں اور ایک پیچیدہ تر منطق کے تحت ذہن کو مخصوص احساسات و تصورات کی طرف لے جاتے ہیں (۱) پیکروں کے حوالے سے تخیل کے بجائے تعقل کی تحریک اور تعبیرات و انسلاکات کی وسیع تر کائنات کی طرف قاری کا سفر جدید افسانہ نگاروں کے درمیان قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ بعض اقتباسات ملاحظہ ہوں:

"میں ہوں کہ زمین و آسمان کے درمیان ستون ہوں، میں ہوں کہ چلتا ہوا خالی گھروں کی دہلیز پر دم توڑتا ہوں کہ پھر جنم لیتا ہوں اور آسمان کو اٹھاتا ہوں۔ کتنا خوب صورت چکر ہے۔ سب بکواس ہے۔ میرا اس سے کوئی تعلق نہیں۔ میری آنکھوں میں تو کیکر کے درختوں کی سبزی ہے اور میں اس لیے ہوں کہ زمین کو چاٹتے سفید پھولوں کو دیکھتا ہوں اور ان سے جنگ کرتا ہوں میرے جسم پر زبانوں کے زخم ہیں۔" ("کیکر" از انور سجاد)

کئی بار میرے پاؤں پھسلے اور ہر بار یوں ہوا کہ پسلیوں کا جال کیلوں میں پھنس گیا۔ آنکھوں کے گہرے غار سے کیلوں میں الجھ گئے اور بار بار میں نے کیلوں میں پھنسا ہوا جال اتارا، تو کئی کیلوں میں الجھے ہوئے آنکھوں کے گڑھے علیحدہ کیے اور پھر ایک ایک تھامتا ایک ایک کیل پر پاؤں جماتا چھت کی جانب بڑھا۔ دیواریں کتنی اونچی اور چھت کون سے آسمان پر تھی۔ کچھ پتا نہ چلتا تھا کہ کوئی ستارہ نہ تھا۔۔۔۔۔ چھت کی جانب بڑھتے ہوئے کئی بار پھسلا۔ کیلوں میں لٹکا۔ پھر بڑھا اور پھر پھسلا اور یہ نہ پتا چلا کہ کتنے ہاتھ بڑھتا ہوں اور کتنے ہاتھ پھسل جاتا ہوں اور کہ زمین سے کتنا اوپر ہوں اور آسمان سے کتنا نیچے ہوں اور کہ چھت کون سے آسمان پر ہے۔ ("مقتل" از بلراج مین را)

کپڑے پر پسینے کی ایک ندی بھی چلی جا رہی ہے جو گاؤں کے کھیتوں کو سیراب کرتی ہے۔ نوح کشتی میں انھیں کھیتوں میں لگی ہوئی اناج کی بالیاں تھیں جن کے بدلے اب کساٹا آئس کریم رکھی جائے گی۔ کساٹا آئس کریم کھانے کے لیے جو چیونٹی آگے بڑھ رہی تھی وہ میرے پاؤں کے پیچھے آ گئی ہے میں اس چیونٹی دونوں کساٹا آئس کریم کھانا چاہتے ہیں وہ کہتا ہے دونوں اپنے اپنے مقدر کا لے لو تاکہ یہ رقابت ختم ہو۔ میں شرمندہ ہوں اگر نوح آ کر دیکھیں کہ

میں ابھی چوٹی کی تصویر بھی مکمل نہیں کر پایا تو وہ کیا سوچیں گے۔(''خشت وگل'' ،از سریندر پرکاش)

سیاہ کمرے میں، سیاہ روشنی میں، سیاہ لباس میں، سیاہ کرسی میں، دھنسا ہوا سیاہ میز پر بیٹھا ہوا ایک آدمی جو سیاہ قلم سے سیاہ کاغذوں پر سیاہ عبارت لکھتا ہے۔ میری مشکل بن گیا ہے۔۔۔۔ وہ آدمی جس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے جہاں دنیا بھر کی سیاہی سمٹ گئی۔ کمرے کے باہر رات کمرے کے اندر سیاہی ہے۔ جہاں رات گئے تک وہ لکھتا رہتا ہے۔ سیاہی بھی خاموش ہے۔(''کمپوزیشن'' ،از بلراج مین را)

اگر میں چاہتا تو انھیں دکھاتا کہ پانی ان کی سنگینوں سے رس رس کر میرے ہاتھ کی جانب لپک رہا ہے اور میں وہ پانی اپنی گود میں بھر لاتا اور اس پانی میں گدلی مٹی بھری ہوئی اور وہ گدلی مٹی بھرا پانی ہمارے اندر اترتا۔ میرا جی چاہتا کہ وہ گدلا مٹی بھرا پانی میرے اندر اترے اور جم جائے، جم جائے اور وہ دیوار ٹوٹ جائے جس کی تہ میں، میں پڑا ہوں مگر ایک پانی پر اتنے بہت سوں کو دیکھ کر مجھے ہنسی آ گئی اور میں چلا آیا۔ جب چلا آیا تو وہ آپس میں باتیں کرتے تھے۔ دیکھو کنویں کا پانی سوکھ گیا، کنویں کا پانی زمین چوس گئی ہے اور میں نے جاتے جاتے دیکھا کہ کنواں ایک اندھا گڑھا ہے اس لیے میں نے گھر آ کر ماں سے کہا۔ کنواں ایک اندھا گڑھا ہے۔(''ایک رپوتاژ'' ،از خالدہ اصغر)

اگر چہ کسی افسانے کے درمیان سے منتخب کیا گیا نثر پارہ پوری صورت حال کی توضیح نہیں کرتا، تاہم ان تمام اقتباسات میں یکساں ذہنی رویے کے نشانات بہت واضح ہیں۔ ان تمام افسانوں میں اول تو خود وہ معمول پیش منظر میں ہے جسے کبھی بیان واقعہ کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ دوم اس زبان میں Precision اور شدت پر اس کے مقصود بالذات ہونے کی حد تک اصرار نمایاں ہے۔ سوم یہ کہ ان میں علائم کی تمام تعبیرات فکر کی راہ سے ہو کر ہی جذبے اور رویہ (ATTITUDE) پر اثر انداز ہوتی ہیں اور مزید یہ کہ استعاراتی اظہار Expression Figuration جس طرح اپنی تفہیم کے Process میں کسی براہ راست منطق کو قبول نہیں کرتا اسی طرح بیان کی حدود میں ترتیب و تسلسل سے بھی انکار کرتا ہے۔ ان افسانوں میں بیان واقعہ کی اپنی منطق ہے اور فکر و تجربے کی براہ راست نمائندگی Representation کے حوالے سے اپنا جواز رکھتی ہے۔

استعاراتی اظہار اپنی منزہ ترین صورت میں اپنے حسی حوالوں کو Supress کرتا اور علائم کے انتخاب و ترتیب کی بعض مخصوص صورتوں سے ان کی تعبیرات و انسلاکات کے وہ ابعاد روشن کرتا ہے جو ہماری فکر کی راہ سے ہو کر ہمارے احساس پر اثر انداز ہوتی ہیں کہ استعاراتی انداز میں موضوع (Tenor) کے تئیں ہمارے رویے کی تئیں صرف Vehicle کے ذاتی اوصاف اور اس کے استعمال کی نوعیتوں کی پابند ہوتی ہے۔ مثال انور

سجاد کی جس کے بعض Vehicles ملاحظہ ہوں:

مردہ شخص کی کھوپڑی، ہڈیوں کا ڈھانچہ، کوّے، بچھو، پروں سے عاری پرندہ، پتوں اور شاخوں سے بے نیاز ٹنڈ منڈ درخت، سوکھی سوکھی بنجر زمین (کیکر) غبار، سیاہ رات، تیز دھوپ، پتھر، تلوار اور مختلف آلات حرب ۔۔۔۔۔ یہ اور اس نوع کے تمام Vehicle انور سجاد کے افسانے میں Barrenness بے حسی ہمارے مختلف حواس کی قوتوں میں رفتہ رفتہ زوال، شادابی اور سکون سے ہماری بڑھتی ہوئی دوری کا وہ منظر نامہ مرتب کرتے ہیں جو اب ہماری انفرادی و اجتماعی زندگی کا مقدر ہیں۔ مشینوں سے بڑھتے ہمارے ربط نے ہماری حسوں کو اس حد تک متاثر کیا ہے کہ نرم و شاداب ترین بدن تک بھی ہماری رسائی لوہے اور پتھروں کے Vehicle کے حوالے سے ہوتی ہے۔

''اس نے اپنی آنکھیں مل کر سامنے دیکھا۔۔۔۔۔لوہے کے بازو اس کو اٹھانے کے لیے اس کی طرف بڑھے تھے۔ شیشے کی گول گول چمکتی آنکھیں۔۔۔۔۔تمام جسم جامد۔۔۔۔۔میں نے نرم نرم ہاتھ چھوئے تھے یہ پسٹن کہاں سے آگئے؟(''مرگی''، از انور سجاد)

مزید یہ کہ تکنیک کی سطح پر انور سجاد بیشتر ایک علامت کی توسیع کے لیے چھوٹی بڑی علامتوں کے جو Cluster منتخب کرتا ہے وہ بھی اپنی فطرت میں مرکزی علامت کے اوصاف سے اسی حد تک ہم آہنگ ہوتے ہیں کہ پورا افسانہ علامت کی سطح پر ایک نامیاتی کل میں ڈھل جاتا ہے۔ صرف ان صورتوں کے علاوہ جہاں وہ خود کرئی تضاد ابھارنا چاہتا ہے جیسے ''کونپل'' میں ہم دیکھ سکتے ہیں۔

اس سے مختلف تکنیک کی صورت سریندر پرکاش (''ساحل پر لیٹی ہوئی عورت'') اور غیاث احمد گدی (''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'') کے یہاں نمایاں ہے۔ جہاں چھوٹی بڑی علامتوں کے باہم امتزاج سے ایک مرکزی تصور کی ترسیل کی کوشش کی گئی ہے۔

ان تمام صورتوں میں اول تو استعاراتی اظہار خود حسی تجربوں پر ذہن و فکر کی فوقیت کا اعلامیہ ہے کہ کسی موضوع کے لیے معروض (Vehicle) کا انتخاب حسی مشاہدے (Senseperception) کے بجائے ذہن کے ایک خاص تحرک اور موضوع (Tenor) سے متعلق تصور کی معروضی (Vehicle) پر توسیع کا عمل ہے۔ مزید یہ کہ یہ معروض جیسا کہ ابھی مذکور ہوا خود بھی ہمارے دیگر حواس پر ان کا اثر ان سے متعلق Concept کی ترسیل کے مقابلے میں ناقابل اعتنا ہی رہتا ہے۔

زبان کی یہ تجرید ہمارے عہد کے مخصوص اوصاف (تعلق، قطعیت (Precision) اور اشیاء و افراد کے تئیں ہمارا سرد کاروباری رویہ) کا لازمی نقطۂ اختتام ہے اور یہ تجرید اس وقت اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔ جب افسانوں کی پوری فضا شادابی سے محروم (''کیکر''، ''برف پر مکالمہ''، ''آخری کمپوزیشن'') اور کردار بے نام و نشان ہوں۔ (مین را اور انور سجاد نے تو بیشتر ضمائر کے ذریعہ ہی کرداروں کا بیان کیا ہے اور کہیں کہیں تو صرف س، ق، ش جیسی جیومیٹری نشانیاں ہیں۔)

انور جالب نے "پھندے" کی زبان کی پر بھر و تعلقاتی کنسپشن نہ ہونے کی قید لگا کر لسانی تشکیل کی اپنی بنیادی Th3wiw کا جواز فراہم کیا ہے مگر واقعہ یہ ہے کہ افسانے کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے الفاظ اپنے معروض کی حسی تعبیروں سے اور بیان سے اُبھرنے والے پیکر کی بھی تعبیرات "معنی و مفہوم کا سلیقہ غیر معروضی قرینوں سے ظاہر" کرتی معلوم ہوتی ہیں جو تجریدی زبان کا اہم وصف ہے۔ "پھندے" کے یہ اختتامیہ جملے ملاحظہ ہوں:

وہ اپنا سامنا ہی پینٹ کر سکتی تھی۔ دن بھر وہ اس میں مصروف رہی۔ بن کھائے پیے آئینے کے سامنے کھڑی اپنے بدن پر مختلف رنگ جماتی اور تیز سے تیکھے خطوط بناتی رہی۔ اس کے برش میں اعتماد تھا۔ آدھی رات کے قریب اس نے دور ہٹ کر اپنا بغور جائزہ لے کر اطمینان کا سانس لیا۔ اس کے بعد اس نے تمام زیورات ایک ایک کر کے اپنے رنگوں سے لتھڑے ہوئے جسم پر سجائے اور آئینے میں ایک بار پھر غور سے دیکھا کہ ایک دم آہٹ ہوئی ......دیر تک ٹہلنے کے بعد وہ پھر آئینے کے سامنے تھی۔ اس کے گلے میں آزار بند تھا گول بند تھا جس کے بڑے بڑے پھندنے تھے۔ یہ اس نے برش سے بنایا تھا۔ دفعتاً اس کو ایسا محسوس ہوا کہ یہ گلو بند تنگ ہونے لگا ہے۔ آہستہ آہستہ وہ اس کے گلے کے اندر دھنستا جا رہا ہے......وہ خاموش کھڑی آنکھیں آئینے میں گاڑے رہی۔ جو اسی رفتار سے باہر نکل رہی تھیں۔ تھوڑی دیر بعد اس کے چہرے کی تمام رگیں پھولنے لگیں۔ پھر ایک دم سے اس نے چیخ ماری اور اوندھے منہ فرش پر گر پڑی......

جسم شادابی سے محروم (جس کا رس کتوں نے اور بلیوں نے چوس لیا تھا اور جس سے منٹو "ٹھنڈی لسی" سے تشبیہ منسلک کرتا ہے) رنگوں سے لپا ہوا اور بے جان زیوروں سے آراستہ......اور یہ آراستگی اس درجہ بھیانک ہے کہ چور تک چیخ کر بھاگ نکلا......ساری اشیاً حیات کی حرارت سے محروم ہیں۔ تحجر، جنس کی تشدید (Violence) کا استعارہ بھی ہے۔ دل کے پاس رنگوں سے بنے کول میں جگہ کی کمی کے سبب یہ خول شعیف سے عاری بے حسی کے ایک خاص تصور کی ترسیل کر رہا ہے۔ (مجرد تصویریں بنتی رہیں مگر تنوں کے دودھ سوکھتے رہے......پنکھا چلتا رہا، دودھوں میں ٹھنڈک پیدا ہوئی نہ گرمی) اور گلے کے پھندنے رنگوں سے نہائے جانے کے سبب افسانے کے ہیرو سے لڑکی کے تعلق کی طرف اشارہ کرتے ہیں لیکن یہ وہ حقیقی لال پھندنے نہیں جنھیں گلے میں پھنسا کر جھاڑیوں کے پیچھے خادمہ قتل کی گئی تھی۔ "پھندنے" کی وہ حقیقت جو خادمہ قتل کے بیان میں اپنے رنگ، ریشمی ہونے کے سبب مخصوص نرمی اور ایک خاص شکل کی تصویر کے سبب تمام حواس کو متحرک کرتی تھی، افسانے کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے اپنی حقیقت سے دست بردار ہو کر شدید جنسی ہیجان کے اس استعارے میں ڈھل جاتی ہے جس کے معنی کی معروضی شہادتیں معزول ہونے لگی ہیں اور ان کی جگہ ایک خاص نوع کا استدلال لینے لگتا ہے۔

مین را کی زبان معروض سے (Sensuousness) کے انقطاع اور (اس کے منفرد اوصاف سے قطع نظر) اپنی فکر تعبیرات کے سبب اس اقتباس کی توسیع معلوم ہوتی ہے:

جب اس کی آنکھ کھلی وہ پھر ایک نہ تھا کہ آنکھیں لگنے سے پہلے وہ ایک سے کئی ہو گیا تھا اور اس کے کئی پاؤں سنبھالے نہ سنبھلتے تھے کہ اس کے سر گھوم رہے تھے اور وہ دھڑام سے گر گیا تھا۔ جب اس کی آنکھ کھلی وہ ایک تھا

اور مجروح تھا اور کرچی کرچی کا منظر کے چوکھٹے میں بری طرح پھنسا ہوا تھا۔ کرچی کرچی کا وہ کرچی کا ایک نوک اس کی پسلیوں میں اُتری ہوئی تھی اور شیشے کے ان گنت ذرے اس کے جسم میں داخل ہو گئے تھے اور وہ اس بے نام سی لذت سے دوچار تھا۔ جو اس کے جسم کی دیکھی بھالی ہوئی تھی۔ ("پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ" از بلراج مین را)

یہ زبان جدید آدمی کے مزاج کی تجرید کا کامیاب ترجمہ ہے، جسے نئے افسانہ نگاروں نے اظہار کے معمول کی حیثیت سے کامیابی کے ساتھ استعمال کیا اور لفظ سے اپنے عہد پر اپنی شہرت اور ستائش کے زیاں کی قیمت پر بھی قائم رہے۔

تجرید کی اس عام روش کے متوازی انتظار حسین نے زبان کے ذائقے میں داستانوں کی حلاوت کے امتزاج کا انوکھا اور کامیاب تجربہ کیا ہے۔ انتظار حسین کے نزدیک اپنی روایات و اقدار کی اجڑی ہوئی بستیوں کی بازیافت کا ممکن ذریعہ بھی ہے کہ:

متروک لفظ گمشدہ شہر ہیں اور ایک اسلوب بیان کے متروک ہو جانے کے معنی یہ ہیں کہ احساس کا ایک سانچہ گم ہو گیا۔ آگ گمشدہ لفظوں اور عاق کیے ہوئے اسالیب بیان کو نئی صورت حال سے مربوط کر کے استعمال کرنے اور نئے رشتوں میں پرونے کے معنی یہ ہیں کہ کھوئے ہوئے سانچوں، ذات کے گم شدہ حصوں کو دریافت کیا جا رہا ہے اور انھیں حاضر میں سمویا جا رہا ہے۔

ماضی بعید میں ہمارے رشتوں کے استحکام اور ہماری بصیرتوں کے فروغ کا نتیجہ اس کے منطقی اور لازمی نتیجے سے مختلف نکلا اور زوال و انتشار کی اس غیر متوقع صورت حال نے مستقبل کی ضمانتوں پر سے فرد کے یقین کی عمارت ہی منہدم کر دی۔ انتظار حسین نے اس وحشت، غیر مطلقیت اور انتشار کو کم از کم زبان کی سطح پر تعبیر کا حسن عطا کرنے کی سعی مستحسن کی ہے اور یہ زبان پران کی انوکھی گرفت کا کرشمہ ہے کہ ہمیشہ کامیاب رہے۔

"یہ گمشدہ شہر" انتظار حسین کے افسانوں میں اپنی حیات کا اسلوب بھی اپنے ساتھ لائے ہیں چنانچہ "شہر افسوس"، "دوسرا گناہ"، "وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے"، وغیرہ میں نہ صرف یہ کہ لفظیات قدیم کتھاؤں اور افسانوں سے منتخب کی گئی ہے بلکہ اظہار کی توجیہیں بھی داستانوی ہیں۔ بقول شمیم حنفی۔ "انتظار حسین کی کہانیاں پڑھتے وقت سنائی بھی دیتی ہیں۔ اظہار کا یہ وظیفہ جو لازمی طور پر ان کی لفظیات کو تجرید سے محفوظ رکھتا اور اسی مناسبت سے تخیل کو تحریک دینے اور کسی خاص لمحے وقوع یا صورت حال کی اس کے تمام حسی حوالوں کے ساتھ بازیافت کی قدرت عطا کرتا ہے۔ معمول کی سطح پر یہ قوت ان Vehicles کی رہین منت ہے، جن کے حوالے سے انتظار حسین واقعہ کا بیان کرتا ہے۔ انور سجاد کے مقابل انتظار حسین کے ایک افسانے میں ملاقات کا بیان ملاحظہ ہو: "رانیہ گندم کے خوشے کی مانند شاداب اور میدے کی لوئی کی مثال نرم اور چٹی تھی۔ گال خوب اور کوشما اور ھینہ جیسے گھی دودھ میں گوندھے میدے دو پیڑے۔ تو بختاور نے بڑے کٹورے کے کن پر اسے تا کا اور پانی سے چھلکتے ڈول کی طرح اسے کھینچا اور سیراب ہوا۔۔۔۔" ("دوسرا گناہ" از انتظار حسین)

زبان جو تکنیک کی پابند ہے، انتظار حسین کی داستانوں اور سحریہ اسلوب کے سبب مخیلہ کو تحریک دینے کی پوری صلاحیت رکھتی ہے اور اپنے تمثیلی مزاج کی بناء پر ذہن کی اس مخصوص تحریک پر اصرار بھی نہیں کرتی جو علامتی

یا استعاراتی اظہار کا خاصہ ہے۔ انتظار حسین کے یہاں علامتیں کم ہیں۔ وہ داستانوں، کتھاؤں یا قدیم اسلامی روایات کے حوالے سے جدید تر مسائل پر اظہار خیال کرتے ہوئے تمثیلی اور رمزی انداز بیان کو علامتی اظہار پر فوقیت دیتا ہے کہ لفظ کو اس کے حسی حوالوں کے ساتھ ساتھ ملحوظ رکھنے کی یہ ایک معتبر صورت تھی اور اس تمثیل کی مناسبت سے ہی اس کی زبان اور Sensuous اور Concrete ہو جاتی ہے۔ مزید یہ کہ اس مشینی عہد میں فطرت سے ٹوٹے ہوئے رشتوں سے استواری کی صورت بھی انتظار حسین نے نکالی اور وہ یہ کہ بیشتر Vehicle فطرت کے مظاہرے منتخب کیے (رات، سورج، چاند، آگ، سانپ، کتا یا پس منظر کے طور پر جنگل و صحرا وغیرہ) اور اس طرح تجرید کی سختی سے نکال کر ہماری تمام حسوں کو بیدار رکھنے کا سامان فراہم کیا۔

اظہار کے ان دو اسالیب کے درمیان جدید تر افسانہ نگاروں کا تلاش کردہ نقطۂ اشتراک جو نئے افسانہ میں معمول کی حیثیت سے مقبول ہوا، اپنی علامتیت کے باوجود تجرید کی بے کیفی سے آزاد اور اپنے اجزاء کے باہم ربط سے خلق شدہ تعبیر کے حسن سے مزین ہے۔ نیر مسعود کا "مارگیر" اس کی مثال ہے۔ اس افسانے کی نثر Precision اور شدت اظہار کی مثال صورت ہے۔ لفظ احساس در پے پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت کے سبب افسانے میں بیان کی صورت اختیار کر لیتے ہیں اور اس طرح بشمول "مارگیر" نئے افسانے کی زبان اس نظریہ کی توثیق کرتی ہے۔ کہ لفظ ترسیل مدعا کا ذریعہ محض نہیں بلکہ خود اپنی تعبیرات و انسلاکات کے حوالے اس صورت حال کی تجسیم Embodiment ہے۔

بیان واقعہ کے متوازی علامتی توسیعات کا یہ عمل "بجوکا"، "بازگوئی" اور خالدہ اصغر کے افسانے "سایہ" کے علاوہ بعض نئے افسانہ نگاروں کے یہاں نمایاں ہے اور یہ ایک خوش آثار حقیقت ہے کہ ان افسانہ نگاروں نے جدید تر اسالیب کے تجربے اور اپنی روایت کے عرفان کے امتزاج سے اظہار کے ایک نئے بعد کی بنا ڈالی ہے جس میں لفظ کی تجرید و تجسیم اس کے فکری و حسی حوالے اور اس کی علامتیت اور سادہ بیانی کے حدود اس طرح ایک دوسرے میں مدغم ہیں کہ موجودہ تنقیدی اصطلاحات کی نارسائی کے اعتراف کے سوا چارہ نہیں۔

☆☆☆

نیا افسانہ: تھیوری اور فن پر ایک نظر

ڈاکٹر اقبال آفاقی

یہ کوئی دو سو سال ادھر کی بات ہے جب افسانہ یورپی انسان کے ادبی ماحول میں ایک مخصوص صنف ادب کی حیثیت سے متعارف ہوا۔

یوں یہ کہا جا سکتا ہے کہ نیا افسانہ (مختصر کہانی) جدیدیت کی عطا کردہ تہذیب کے تخلیقی مظاہر میں سے ایک ہے۔ جدیدیت کے دوسرے عناصر ترکیبی کی طرح اس میں بھی استقرار اور تمکین کی وہ تابانی بہت کم نظر آتی ہے جو ریت سال کے زمانے تک فکشن کے قاری کی آنکھوں کو اعتماد اور سرور سے بھر دیا کرتی تھی۔ نئے افسانے میں داستانوں کے برعکس تنگ دامانی کی گہرا احساس ملتا ہے۔ جیسے پایاب پانیوں کا احساس۔ اس میں استقرائی منطق اپنے عروج پر ہے۔ مچھلیاں آواز دیتی ہیں نہ دریا الٹے قدم بہتے ہیں۔ سورج کو قید کیا جا سکتا ہے نہ ہواؤں کو ڈوری سے باندھا جا سکتا ہے۔ پتلے جنگ و جدال کرتے ہیں نہ موج ہائے دریا خنجر براں نظر آتی ہیں۔ دیوار قہقہہ سے نبرد آزما ہوتے ہیں نہ کوہ ندا کو عبور کرنا پڑتا ہے۔

جدید کہانی کا تعلق ہماری اس سیدھی سادی زندگی سے ہے جس میں مافوق الفطرت واقعات کی عقلی توجیہ پر اصرار کرتی ہے۔ جب تک کافی وجوہات موجود نہ ہوں کسی دعوے کو قبول نہیں کرتی۔ خوش فہمی اور زود اعتقادی کا داخلہ یہاں ممنوع ہے۔ سب لوگ اپنی اپنی معاش کی فکر کرتے ہیں۔ اپنے اپنے مفادات کی پاسداری۔ یہاں لوگ کچھ توکل بہ خدا یا عنداللہ نہیں کرتے۔ شاعرانہ انصاف کا اتا پتا دور دور تک نہیں ملتا۔ صنعتی عہد نے جس انسان کو مرکز میں لا کھڑا کیا وہ خود پرست اور دنیا دار ہے۔ اشرف المخلوقات ہو نہ خدا کا نائب ہرگز نہیں۔ ڈارون نے اسے ارتقا کی دوڑ کا محض ایک جانور قرار دیا ہے۔ جو بقائے بہترین کی جنگ جیتنے میں کامیاب رہا۔ آگے کیا ہوگا؟ اس کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ فی الحال ہم صرف یہی کہہ سکتے ہیں کہ ہم آسمان کی وسعتوں میں تیرنے والی اس زمین کے باسی ہیں جو سورج کا ایک مدور سیارہ ہے اور کشش ثقل کے میدان میں ایک مخصوص راستے پر پابندی سے چل رہا ہے۔ جسے اب کائنات کا مرکز کوئی نہیں مانتا۔

سورج کے گرد مدار میں گھومتے اس چھوٹے سے سیارے میں جہاں آگ، ہوا، پانی اور مٹی سے بنتے اور بن کر بکھرتے منظروں اور بدلتے موسموں کا کھیل جاری ہے۔ ابدیت کا تصور محال ہے۔ جب دنیا میں تغیر اور حرکت کا سیل بے پناہ بہہ رہا ہے تو ابدیت اور مثالیت کے خواب بے بنیاد ہیں۔ چونکہ افلاطون کی مثالی دنیا ہرگز نہیں ہے اس لیے اس میں مثالی کرداروں کی تلاش بے فائدہ اور فضول ہے۔ یہ دنیا فانی انسانوں کی دنیا ہے۔ جنھیں ارادے کی آزادی فراہم ہے اور مختلف راستے بھی دستیاب ہیں۔ جن میں سے کسی ایک کا انتخاب ہماری

زندگی میں فیصلہ کن کردار ادا کرتا ہے۔ یہ ذاتی انتخاب ہی ہے، جس کے نتیجے میں لوگ سورگ کے حق دار ہوتے ہیں یا نرگ کے۔ یہاں انسان ایک ایک قدم پر شک اور خوف کا شکار ہوتا ہے۔ ظلم سے پناہ مانگتا ہے اور دکھوں سے نجات۔ شاکیہ منی نے کہا تھا یہ دنیا دکھوں کا گھر ہے۔ جس میں ہم اپنے اپنے حصے کا دکھ بھوگتے چلے جاتے ہیں۔ اس وقت تک جب تک نئے سفر کا آغاز نہیں ہوتا۔ افسانے کی تخلیقی جہت اور بصیرت انہی حقائق پر استوار ہے۔ مختصر کہانی بنیادوں کو دن کی بصیرت اور بصارت پر کھڑا کیا گیا ہے۔ دن کی بصیرت کا خاصا ہے کہ یہ ذہن کی آمد و رفت میں تشبیہ اور توہم کے درمیان سلسلے کو زیادہ دور تک چلنے نہیں دیتی جبکہ دن کی بصارت کی اہم ترین خصوصیت ہے یہ کہ اس میں چیزیں اور افراد اپنی مقررہ قد و قامت کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ کسی حد تک استقرار اور تسلسل کے ساتھ۔ اگر چہ فکشن میں تخیل اور تخلیقیت اپنی اپنی جگہ پر کارفرما ہوتے ہیں لیکن عقل و شعور کا چراغ ضمیر کے طاق میں مسلسل جلتا چلا جاتا ہے۔ نئی کہانی ان واقعات کو منتخب کرتی ہے جو اپنے اپنے دائروں اور لکیروں کے پابند ہوتے ہیں۔ موضوعات فانی انسانوں کی عارضی زندگی سے چن لیے جاتے ہیں۔ چونکہ جدیدیت نے حقیقت کے Linear تصور پر اصرار کیا ہے کہ جس میں کسی ماورائے ادراک مثالی دنیا کی گنجائش ہرگز نہیں اسلیے افسانہ نگار کا یہ فریضہ ہے کہ وہ ماسوا اور ماورا کے مسائل میں پڑنے سے اجتناب کرے۔ ہر افسانے کے قلب میں کہانی جو موجود ہوتی ہے وہ بنیادی طور پر ایک سماجیاتی اور نفسیاتی کشمکش کی کوکھ سے برآمد ہوتی ہے۔ ایک ذاتی اور انفرادی وژن اس کو شناخت عطا کرتا ہے۔ اختصاریت کی حدود کی پاسداری سے یہ وژن اور مضبوط ہوتا ہے۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ بالآخر کہانی ہے کیا چیز؟ اس کا تصور ہمارے ذہن میں کس طرح ابھرتا ہے۔ اس کے خال و خد کی صورت گری کس طرح ممکن ہے؟ معروف افسانہ نگار مظہر الاسلام نے اپنے افسانوں کے مجموعے 'گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی' میں اس سوال کا جواب دینے کی ایک بلیغ کوشش کی ہے۔ وہ لکھتا ہے۔

کہانی سیاہ دور کی چیخ ہے۔
کہانی گلاب موسموں کا پھول ہے۔
کہانی جوانی کی دہلیز پر کھڑی عورت کا خواب ہے۔
کہانی پھٹا ہوا آدمی ہے۔
کہانی ورق ورق لڑکی ہے۔
کہانی عمر قید کی سزا کاٹنے والا قیدی ہے۔
کہانی ڈار سے بچھڑی ہوئی کونج ہے۔
کہانی غیر مطبوعہ بوسہ ہے۔
کہانی بچے کی سلیٹ پر مٹا ہوا سوال ہے۔

مظہر الاسلام کے ان تعریفی کلمات میں اگر چہ منطقی تعریف کی جملہ خصوصیات کا تقریباً فقدان ہے تاہم اس میں ادبی خطابت (Literary rhetoric) وافر مقدار میں دستیاب ہے۔ ادب کی چاشنی بھی اپنی جگہ موجود ہے۔ بہر حال یہ طے ہے کہ مظہر الاسلام اس بیانیے کے توسط سے جدید کہانی کی روح (Essence) کا

سراغ پانے میں کامیاب رہا ہے۔ اس کے نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر ہم یہ اخذ کرنے میں حق بجانب ہیں کہ نئی کہانی کا مقصد زندگی کے ان احوال کا انعکاس ہے جو عمومیت کا شکار ہو کر کاری کلیت پسند نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ یا ہم انھیں نظر انداز کر دینے میں ہی عافیت محسوس کرتے ہیں۔ نئی کہانی ان بے مایہ اور گرے پڑے لوگوں کو فوکس میں لاتی ہے جو جبر کی صورت حال میں گھر کر کسی بچے کی سلیٹ پر مٹا ہوا سوال بن کر رہ جاتے ہیں اس عمر قید کی سزا کاٹنے والے شخص کی طرح جو زندگی میں ہی اپنے عہد سے منقطع ہو کر رہ جاتا ہے۔ اور زندہ ہونے کے باوجود مردوں میں شمار ہوتا ہے۔ مارٹن ہائیڈیگر نے اس صورت حال کو Da.sein کا نام دیا ہے۔ جس میں ہمارا فطری نقطہ نظر مشاہدہ کرنے والے شخص کی طرح نہیں ہوتا بلکہ اس شخص کا سا ہوتا ہے جسے تاریخ کا جبر سہنے اور زندگی کا عذاب جھیلنے کے لیے اس دنیا میں یک وتنہا چھوڑ دیا گیا ہے۔ زندگی کے اس گھنے جنگل میں جہاں خون خوار درندے انسانوں کے روپ میں دندناتے پھرتے ہیں اصل انسان کا زندگی کرنا کس قدر مشکل ہے۔ بعض اوقات تو وہ خود کو پھٹے ہوئے غبارے کی طرح بے اوقات محسوس کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ مظہر الاسلام کے ہاں اس کی مثال وہ ورق ورق لڑکی ہے جسے تانگہ نے بر سر بازار بکنے پر مجبور کر دیا ہے۔ اس کی ایک اور مثال وہ غریب لاچار سیاسی کارکن ہے جسے اس کی نظریاتی وابستگی کے باعث ٹکٹکی سے باندھ کر کوڑوں کی سزا دی جارہی ہے۔ کہانی اس تاریخ کو سامنے لاتی ہے جسے بقول فوکو (Focault) حکمران طبقے دبا دیتے ہیں، پیچھے دھکیل دیتے ہیں یا تاریخ کے صفحات سے نکال دیتے ہیں۔ اگر چہ گلاب چہروں اور رنگین موسموں کی اور محبت کے خوابوں کی کہانیاں بھی لکھی جاتی ہیں لیکن انسان کی صورت حال چونکہ بہت گمبھیر ہے۔ وہ ہمیشہ سے استحصال اور ظلم کا شکار رہا ہے اس لیے اچھی کہانیوں کے موضوعات انسان کی اسی گمبھیر صورتحال کے گرد گھومتے ہیں مثلاً فرانز کافکا کی کہانیاں۔ ان کہانیوں میں زندگی کے بارے میں صرف سوچا نہیں جاتا۔ زندگی کرنے کے طریقوں کا انتخاب بھی کیا جاتا ہے۔ ایک مخصوص تاریخی سیاق وسباق اور رواں پس منظر کے ساتھ ان کو Re-conceive بھی کیا جاتا ہے۔

مختصر کہانی صنعتی انقلاب کی شروعات کے دنوں کی عطا ہے۔ اس کے فکری عقب میں مغربی یورپ پروٹسٹنٹ تحریک ہے۔ کیتھولک سیاسی نظری کی شکست ہے۔ پرانی مابعد الطبیعیات کا زوال ہے۔ جاگیرداری سماج کی سیاست کے میدان سے پس پائی جاتی ہے۔ روشن خیالی کی تحریک کا آغاز بحیرہ روم کے جنوبی شہروں سے ہوا تھا۔ پھر یہ تحریک پھیلتے پھیلتے پیرس کی گلیوں میں جنگل کی آگ بن گئی۔ جس کے نتیجے میں شہنشاہ فرانس کا سر قلم ہوا۔ بادشاہت ہار گئی۔ والٹیر، روسو، ورڈز، ورتھ اور جیفرسن جیت گئے تھے۔ صنعتی انقلاب کے آخر کار شہروں کا جو نقشہ ابھر کر سامنے آیا اس میں مرکزیت تیز رفتار حرکت کے اصول کو حاصل ہوئی۔ طریق کار یہ طے ہوا کہ دید کو شنید پر اور تجربے کو سند پر فوقیت دی جائے گی۔ جذبات کی یلغار میں فیصلے نہیں کیے جاسکتے۔ عقل کی رہنمائی قبول کرنا ضروری ہے۔ دولت اور سرمائے کو اجتماعی ترقی کے لیے استعمال کیا جائے تو حیران کن نتائج سامنے آسکتے ہیں۔ تاریخ کا ترقی پسند نظریہ ہر دو صورتوں (سرمایہ داریت اور اشتراکیت) میں اسی اصول کا رہین منت ہے۔ تاریخ اور پروگریس کے Linear تصور کا تقاضا بھی یہ تھی کہ آگے بڑھا جائے۔ اور آگے۔ ستاروں پر کمند ڈالی جائے۔ ان دنیاؤں کا سراغ لگایا جائے جو ستاروں سے بھی آگے کہیں آباد ہیں۔ سرمایہ دارانہ نظام نے جہاں بورژوا جماعت،

اس کی خود پسندی اور اس کی سماجی نرگسیت کو پھلنے پھولنے کے مواقع فراہم کیے وہاں شہروں کو بدحال اور بے بس مزدوروں سے بھر دیا۔ تب دیہاتوں سے نقل مکانی کے صنعتی شہروں میں آباد ہونے والے مزدوروں کی گندی بستیاں شہری طرز زیست کا ایک حصہ بن کر سامنے آئیں۔ گندی بستیوں اور بورژوا طرز زیست اور تیز رفتار زندگی نے باہم یکجا ہو کر اس فضا کی بھی تشکیل کی جس میں مختصر کہانی نے جنم لیا۔ اس فضا میں بظاہر زندگی کا مستقیم سفر سے واسطہ تھا لیکن جو در حقیقت انتہائی دشوار گزار بھی تھا۔ غربت اور امارت کے سنگم پر انتہا کی بدنصیبی اور بے پناہ خوشحالی کے مرحلے درپیش تھے۔ جن کے ساتھ ہی ایک عجیب انتہاؤں میں بٹی ہوئی دنیا کا آغاز ہوا۔

یوں نئی کہانی نے زندگی کے ایک ایسے منظر نامے کے بیچ جنم لیا جس کے سلسلہ شب و روز میں جہد مسلسل لازمۂ حیات قرار پائی۔ زندگی کے اس منظر نامے کے ظہور سے انسان اس اعتماد اور یقین سے محروم ہوا جو کئی زمانوں کی تگ و دو کے بعد اس کے پاؤں کی مٹی میں تبدیل ہوا تھا۔ یہ زمین کہ جس پر انسان نے گھر بنائے، شہر آباد کیے اور ابدی زندگی کے خواب دیکھے تھے اب اس کے لیے اجنبی بن چکی تھی۔ حیران کن بات تو یہ تھی کہ چھوٹی چھوٹی امیدیں اور آرزوئیں جو اس کا متاع حیات ہوتیں، اب تمام تر جدوجہد کے باوجود پورا نہ ہو پاتیں۔ نتائج سامنے نہ آتے۔ صنعتی عہد میں دولت کی تقسیم نے ایک نیا ڈھنگ اختیار کر لیا۔ ایک طرف تو دہقان اور مزدور کو نان شبینہ بھی مشکل سے میسر ہوتا۔ دوسری طرف سرمایہ دار ہاں لکشمی پڑاؤ ڈال کر بیٹھ جاتی۔ اس کا گھر سونے چاندی سے بھر دیتی۔ مشین کا پہیہ رکے بغیر چلتا رہتا۔ قابل غور یہ بھی تھا کہ بیچ ہے دریا میں اور بیرون دریا کچھ نہیں۔ امید کے سہارے چلتے رہو اور اچھے دنوں کا انتظار کرو۔ رجائیت اور قنوطیت سکہ رائج الوقت کے دو رخ ہیں جن سے کوئی مفر نہیں۔ اگر فرار کا کوئی راستہ کھلا بھی ہو تو ہم بھاگ کر کہاں جائیں گے۔ یہی ہوگا کہ ہم ایک چھوٹے گڑھے سے نکل کر کسی بڑے گڑھے میں گر جائیں گے۔ کرشن چندر نے ایک کہانی اس موضوع پر بھی لکھی تھی۔ خارجی زندگی کے یہ وہ حقائق ہیں جو نئی کہانی کا فلسفہ بن کر سامنے آئے۔ اگر اس فلسفے میں شہری طرز حیات، زندگی کے مستقبلی اور تحرکی نظریے (جس میں بیروں جہتی کا عنصر غالب ہوتا ہے) کو آمیز کر لیا جائے تو نئی کہانی کی نظریاتی تفہیم آسان ہو جاتی ہے۔

تاہم نئی کہانی کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ نراجیت کی طرف مائل نظر آتی ہے۔ یہ کسی فلسفہ، تصوری یا کسی تنظیمی دعوے کو قبول نہیں کرتی۔ نہ ہی کبھی کسی مشن کی تکمیل اس کے مد نظر رہی ہے۔ سماج میں انقلاب لانے کی جدوجہد یا معاشرتی آدرشوں کی سیرابی اس کی ذمہ داریوں میں شامل نہیں۔ کہانی کسی نظریہ، عقیدہ یا World View کے گرد نہیں گھومتی۔ عقیدہ یا نظریہ کہانی کو اس طرح کھا جاتا ہے جیسے آکاس بیل ہرے بھرے درخت کو۔ کہانی افلاطون کی فراست یا کسی صوفی کے عرفانی تجربے سے بھی گریز کرتی ہے اور اسے گریز کرنا بھی چاہیے کہ اس قسم کے تجربات بھی انسان کی ذات، اس کی آتما کو ہڑپ کر جاتے ہیں۔ تاہم تمام تر انفرادیت پر اصرار کے باوجود اپنے عہد کی سماجی اور ثقافتی صورت حال میں شراکت، اس کی منفی اشکال و کیفیات پر تنقید اس کی ووکیشن (Vacation) کا ایک اہم جز ہے۔ نئی کہانی معجزہ کار ہیرو کے تصور سے انحراف کرتی ہے۔ بے جا رجائیت یا خوش فہمی سے اس کا لگاؤ بھی کم کم ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کا میکانزم خود رحمی، شکست خوردگی اور

قنوطیت کی زنجیروں کو کاٹ دینے کی صلاحیت سے پوری طرح لیس ہے۔ مختصر کہانی ایک ایسے فرد واحد کی نفسیاتی کیفیات اور ذاتی تجربات کا انتخاب کرتی ہے جو مصائب سے نبرد آزما ہو۔ لیکن ضمیر کی اس خواہش سے لبریز ہو کہ جبر کی ہر ہر دیوار کو بہر صورت گرا دیا جائے۔ تقدیر کی گرفت سے نجات حاصل کی جائے۔ تنہائی اور خوف (dread) کی صورت حال میں رفاقت کے احساس کا کوئی در وا کیا جائے۔ اس گھر کی کھڑکی کھلے اور ٹھنڈی ہوا آئے۔ مختصر کہانی داستانوں کے برعکس خالص انسانی صورت حال کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ عصری آگہی اور سماجی زندگی کا تناظر اس کے لوازمات میں شامل ہے۔ کہانی کی صورت حال سے مراد

کوئی ایسا لمحہ ہے جو آناً فاناً راستے میں دیوار کی طرح حائل ہو جاتا ہے
کوئی ایسی تصویر جو دل میں گھر بنا لیتی ہے
کوئی ایسی آرزو جو زندگی کا ایک نیا در یچہ کھول دیتی ہے
کوئی ایسا احساس کی لہر جو اندھیرے میں کوندے کی طرح لپک جاتی ہے
کوئی نیا قدم جو ہمیں زندگی کے صحرا میں دھکیل دیتا ہے
کوئی تجربہ جو افرادی زندگی کے پائیں باغ کو گل و گلزار بنا دیتا ہے
کوئی تصور جو ہمارے دل میں خیمہ زن ہو جاتا ہے

ہماری آرزوئیں، احساسات، تصویریں اور تجربات سب ہمارے ذاتی فیصلوں کے طلبگار ہوتے ہیں۔ فیصلے جو کبھی کبھار خیر اور شر سے بھی ماورا ہو جاتے ہیں۔ یہ سب کچھ ایک عجب ڈھنگ سے وقوع پذیر ہوتا ہے جیسے کوئی واقعہ کسی ایک فرد پر ہی نہیں پوری نوع انسانیت پر گزر گیا ہو۔ ظاہر ہے یہ ایک عمومیت زدہ سی بات ہے۔ اصل حقیقت تو یہ ہے کہ جو بھوگتا ہے، جو برداشت کرتا ہے اور لہولہان ہو جاتا ہے، جو بھاری پتھر اٹھا کر پہاڑ کی چوٹی پر چڑھنے کی سزا کاٹتا ہے، جو وقت کے زہر کو پی جاتا ہے وہی صورت حال کے کرب، وحشت اور خونچکانی سے واقف ہوتا ہے۔ کہانی کا کام ان خونچکاں لمحوں کی روداد پیش کرنا ہے۔ کچھ اس طرح کہ سامع بار بار سوال کرنے پر مجبور ہو جائے۔ پھر کیا ہوا۔ کیا خواب پورے ہوئے یا خلاؤں میں بکھر گئے۔ منزل ملی یا صحراؤں کی ہوا سب کچھ اڑا کر لے گئی۔ حوصلہ مندی کہانی کا بنیادی وصف ہونا چاہئے کیونکہ اسے آہوئے ختن کے تعاقب میں طویل سفر درپیش ہوتا ہے۔ صحرا میں ناقۂ لیلیٰ کے ساتھ ساتھ چلنا پڑتا ہے۔ قیس کے جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی کرنا ہوتی ہے۔ یہ خاصی کٹھن ذمہ داری ہے۔ اس سلسلے میں تجرید، اخفا اور اشارے کنائے سے کام نہیں چلتا۔ یہاں استعارے اور علامت کی آڑ میں حقیقت کو ملفوف کرنے کی سہولت کا بھی فقدان ہے۔ شاعر کے پاس تو ایک طرح کا لائسنس ہوتا ہے کہ وہ آوارہ خرامی کرتے ہوئے نامعلوم وادیوں کی طرف نکل جائے۔ تجرید کی طلسمی چھڑی سے وقت اور فاصلوں کو منہا کر دے۔ رواں وقت سے ماوراء ہو جائے۔ یا سب کچھ بھول بھال کر ابدیت کی وادیوں میں نیلگوں پھول کی تلاش میں چل پڑے۔ اس کے ہاں یہ سب کچھ جائز ہے کہ لوگ اسے تلمیذ الرحمٰن کہتے ہیں۔ شاعری ایک طرح کی حالت سکر ہوتی ہے۔ اس میں ادا مروتو اہی کا بوجھ نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ اس کے برعکس کہانی لکھنے والے کے کندھوں پر بہت سی ذمہ داریاں ہوتی ہیں۔ اختصاریت کے اصولوں کو سامنے رکھنا ہوتا ہے۔ وقت اور

فاصلے کے مسائل درپیش ہوتے ہیں۔ جغرافیائی قیود ہوتی ہیں۔ سماجی حقائق کی پاس داریوں کا خیال رکھنا پڑتا ہے یعنی افسانے میں معلوم کی حدود میں رہ کر ہی بات کی جاسکتی ہے۔ علاوہ ازیں افسانہ نگار کو بیانیے کے Codes and Conventions کی پابندیوں سے بھی نبرد آزما ہونا پڑتا ہے۔ یہاں مزید وضاحت کے لیے مرزا غالب کا حوالہ ضروری ہے۔ وہ ایک شعر میں فرہاد پر طعن کرتے ہوئے کہتے ہیں:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد
سر گشتۂ خمار رسوم و قیود تھا

حضرت غالب کا شمار ان شعراء میں ہوتا ہے جو اکثر حالت سکر میں رہا کرتے ہیں۔ زندگی کو بھی تماشائی کی نظر سے دیکھتے ہیں اور اس کا تمسخر اڑاتے چلے ہیں۔ شاعرانہ تعلّی اس کو چین نہیں لینے دیتی۔ بعض اوقات تو یوں لگتا ہے کہ وہ زندگی کو اس شخص کی نظر سے دیکھ رہے ہیں جو پہاڑ کی چوٹی پر بیٹھ کر نیچے وادی میں دیکھ رہا ہے۔ ظاہر ہے کارزار حیات میں شریک لوگوں پر اس طرح حکم لگانا اور تمسخر اڑانا طبعاً آسان بات ہے۔ شعر و شاعری میں جان نثار کرنے اور آہ بھر کر مر جانے کی بات کرنا بہت آسان ہے۔ حقیقی زندگی میں جان دینا بہت مشکل ہے۔ یہ کام صرف عشق پیشہ لوگ ہی سرانجام دے سکتے ہیں۔ زندگی کا کھیل چونکہ ایک طے شدہ نظام ہے۔ یہاں ہرنے اور نہ ہونے کا تسلی بخش جواز فراہم کرنا پڑتا ہے۔ یوں اگر پیدائش کا کوئی جواز موجود ہوتا ہے تو موت کے وقوع پذیر ہونے کا سبب بھی ضروری ہے۔ یہی زندگی کے کھیل کے اصول ہیں۔ یقیناً Destiny کا فرد کی اس ناپائیدار زندگی میں ایک اہم کردار ہے۔ وقت کا سیلاب تن آور درختوں کو بھی بہا کر لے جاتا ہے۔ ایک وقت آتا ہے جب پہاڑ جیسا تن و توش رکھنے والے بھی ہواؤں کے سامنے ریت کے ٹیلے ثابت ہوتے ہیں۔ یہ ٹریجیڈی کی تفسیر نہیں ہے زندگی کی کہانی ہے۔ یہ دنیا جس میں ہم کبھی کبھی اس طرح سانس لیتے ہیں جیسے حیات دوام مل چکی ہو اور اس طرح فیصلے کرتے ہیں جیسے دنیا بہت عارضی اور کمزور ہے۔ کچے دھاگے کی طرح۔ اندھیرے اور اجالے کا ایک ہمیشہ چلتے رہنے والا کھیل۔ اس میں ہم ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر چلتے ہیں۔ اگر ایک قدم اوج ثریا کی طرف لے جاسکتا ہے تو دوسرا تحت الثریٰ میں۔ یہ دنیا جس کے موسموں کی گھٹن سے وجود میں آئی ہے۔ اس میں دیوانوں کی اداسیاں ہوتی بھرتی ہیں۔ سناٹے اس قدر شدید ہوتے ہیں کہ جیسے معدومیت کی ہوا چل رہی ہو لیکن انسان کی روح مایوسی کو کب مانتی ہے۔ شکست کہاں تعقل کرتی ہے۔ زندگی تو بذات خود عزم و حوصلہ کی تجسیم ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ چلتے رہنے کا عزم۔ کہانی میں زندگی کا دریا مسلسل بہتا چلا جاتا ہے۔ گلاب موسموں کی امید پر۔ ایک مخصوص زماں کے اندر اور مکاں کی حدود میں رہ کر۔ زندگی کی کشاکش اور جزیات پر توجہ مرکوز رہتی ہے۔ جزیات جن میں معنویت بھی ہوتی ہے اور لغویت بھی، حقیقت بھی ہوتی ہے اور التباس بھی یعنی کہانی میں زندگی کا بھرپور ہونا ضروری ہے۔ معروف سماجی اور ثقافتی روایات کا اطلاق بھی کہانی کے خدوخال کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

یہ طے ہے کہ افسانے میں مابعد الطبیعیاتی وقت کا گزر نہیں ہوتا اور نہ ہی اس کا در آنا مناسب گردانا جاتا ہے۔ اس کا ان تجریدی کیفیات سے بھی کوئی تعلق نہیں بنتا جن کا ظہور عرفانی تجربے میں ہوتا ہے۔ غالب نے اسے مشاہدہ حق کی گفتگو کا نام دیا ہے۔ لیکن یہاں حقیقی اور غیر حقیقی کی بحث سے گریز ہی بہتر راستہ ہے۔ افسانے کی بحث

میں افلاطونی تصوریت اور متصوفانہ سریت کا ذکر بھی کارلا حاصل ہے۔ اس میں استحضاریت کی مقتضیات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ ارسطو استحضاریت کو تقلید اور نمائندگی Representation کا نام دیتا ہے۔ استحضاریت میں واقعاتی دنیا کی اشیاء، حقائق اور کردار پورے قد و قامت کے ساتھ موجود ہوتے ہیں۔ مجبوں کے احساس اور جذبات کے احترام کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس میں ایک خارجی معیار ہوتا ہے اور چیزیں کسی نہ کسی ought کے گرد گھومتی ہیں۔ جسے یوسا نے فکشن لکھنے والے کی ووکیشن (Vocation) کا نام دیا ہے۔ کہانی کار تلمیذ الرحمٰن نہیں ہوتا نہ ہی تخیلاتی یا تصوراتی دنیا کے ہفت افلاک میں صوفیاء کے سیر کی طرح اڑتا چلا جاتا ہے۔ اس میں نفی اثبات کا کھیل بھی نہیں ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ بات بالکل طے ہے کہ تخلیقی عمل کا وہ تصور جس کا تعلق شاعری، مصوری اور موسیقی سے ہے افسانے یا فکشن کے ذیل میں از کار رفتہ ہے۔ اس کو کھینچ تان کر افسانے یا فکشن کے فن پر لاگو کر دینا نہ صرف غلط ہے بلکہ ناجائز بھی۔ اور دو الگ الگ Domains کو باہم خلط ملط کر دینا بے ذہنی انشقاق اور فکری بے راہ روی نہیں تو اور کیا ہے۔ جس کا ارتکاب محمد حمید شاہد نے عمر میمن کے ساتھ یوسا کے نظریہ فکشن پر گفتگو کے دوران کیا ہے۔ اصل میں بہت سے تصورات ایک bewitchment کی صورت میں ہمارے ساتھ لگے رہتے ہیں۔ اب یہ سامنے کی بات ہے کہ ادب کا ترقی پسند نظریہ جس کی فیض احمد فیض اور سبط حسن نمائندگی کرتے رہے ہیں، اپنے مخصوص تعصبات کے دائرے میں پروان چڑھا۔ یہی بات حسن عسکری اور ان کے ہمنواؤں پر صادق آتی ہے جو حقیقت شناسی کا تصوراتی نظریہ پیش کرنے کے حوالے سے خاصے رجعت پسند نظر آتے ہیں۔ دونوں اپنے اپنے ایجنڈے کے حوالے سے چیزوں کو دیکھتے ہیں اور نتائج اخذ کرتے ہیں۔ چونکہ ان دونوں گروہوں کے درمیان اختلاف ایجنڈے کا ہے اس لیے فضول ہے۔ دونوں گروہ تخلیقی عمل کی حقیقت کو سمجھنے سے یا تو قاصر رہے یا حسب ضرورت اس کو نظر انداز کرنے پر تلے نظر آتے ہیں۔ چونکہ حمید شاہد نے خود کو حسن عسکری کی تخلیقی عمل کی تصوراتی تشریح کے قریب تر محسوس کیا ہے اس لیے وہ عسکری کی زبان اور فکر کے دھارے میں بہتا چلا گیا ہے۔ لکھتا ہے: ''تخلیقی سطح پر حقیقت نگاری یہ نہیں کہ ایک لکھنے والے نے زندگی کے کن کن گوشوں پر نظر کی اور کن کن طبقوں کو اہم جانا بلکہ میرے نزدیک تو حقیقت افروزی اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ لکھنے والا تخلیقی عمل کے دوران ایک بیکراں احساس کے زیر اثر ان گہرے جذبوں کو جگانے میں کامیاب ہو جائے جو اس کی دھڑکنوں کو کائنات کے سینے میں گونجتی دھڑکنوں سے ہم آہنگ کر دے۔''

یہاں دیکھیے حمید شاہد نے حقیقت نگاری کو کس سہولت کے ساتھ تصوریت سے جوڑ دیا ہے۔ دو متناقضات (Contraries) کا ملاپ شاعری میں تو شاید ممکن ہو تنقید کے میدان میں اس کی اجازت کیونکر ہو سکتی ہے۔ مجھے نہیں معلوم۔ بہر کیف آگے ارشاد ہوا ہے: ''انسانی فہم کے لیے اس کے ہونے کا احساس فی الاصل وہ علاقہ بنتا ہے جو بھیدوں سے بھرا ہوا ہے۔ ہونے کے مادی تصور پر قناعت کرنے والے افسانہ نگار حقیقت کے اس خارج سے جڑ جاتے ہیں جو بقول حسن عسکری شعور کا علاقہ ہے۔ حقیقت کے اس جزوی علاقے کو اپنی کل کائنات بنا لینے والوں کا المیہ یہ رہا ہے کہ وہ نشاط ابدی سے بیگانہ ہو جاتے ہیں۔''

انسانی فہم کے ہونے کی دلیل بھیدوں بھرے علاقے کے انسلاک سے حاصل ابدی نشاط کی بنیاد پر قائم

کرنا ایک مخمصہ نہیں تو اور کیا ہے۔ اس دلیل کی طرف توجہ جدید Epistemology کے بانیوں مثلاً جے ایس مل، ڈیوڈ ہیوم اور ایمانویل کانٹ میں سے کسی ایک نے بھی مبذول نہیں کرائی۔ ڈیوڈ ہیوم تو اس قسم کی دلیل پر غصے سے لال پیلا ہو جاتا۔ وٹ گن شٹائن اور کوائی بھی اس کی طرف اشارہ کرنے سے قاصر رہے۔ کتنا عجیب ہے بعض حضرات اس میدان میں حکم لگانے چل پڑتے ہیں جس سے ان کا دور کا بھی واسطہ نہیں ہوتا۔ علوم السنہ شرقیہ (Orientalists) کے ماہرین اکثر اس قسم کے حکم لگانے میں باک محسوس نہیں کرتے۔ جہاں تک ابدی نشاط کے دعوے کا تعلق ہے تو شاعر حضرات اور ان کے مستشرق نقاد اکثر اس قسم کی ترانیاں کرتے رہتے ہیں۔ شاید اس دعوے میں کچھ حقیقت بھی ہو۔ لیکن ابدی نشاط کی بات افسانے کے حوالے سے کرنا کیوں کر ممکن ہے؟ افسانے اور کہانی کا علاقہ تو ہے ہی ہماری یہ محدود اور متغیر دنیا۔ اس عارضی اور بے حقیقت دنیا میں ابدی نشاط کا حصول کہاں ممکن ہے۔ مزید آگے چلتے ہوئے حقیقت نگاری پر لازم قرار دیتے ہیں کہ اسے کائناتی حقیقتوں سے ہم آہنگ ہونا چاہیے، ایک حیران کن مطالبہ ہے۔ یہ دونوں انتہائیں کس طرح ہم آہنگ ہو سکتی ہیں۔ اتخراجیہ، استقرائیہ سے کس طرح ہم آہنگ ہو سکتا ہے۔ اس کا راز حمید شاہد کے علاوہ شاید آج تک کسی پر نہیں کھل سکا۔ اسی پیراگراف کے اگلے جملے پر دال ہیں کہ عسکری کے نیم مذہبی ادبی نظریے نے کس طرح اور کیسے کیسے لوگوں کو خراب کیا:

"یہ حقیقت سہی کہ انسان کو جسمانی سطح پر موت سے ہم کنار ہونا پڑتا ہے اور یہ بھی بجا کہ انسان کو اس موت کے مکروہ پنجے سے نہیں بچایا جا سکتا مگر کیا اس حقیقت کے زیر اثر یہ بھی لازم ہو گیا کہ ہم انسان کے نصیب میں خود ہی تخلیقی، جمالیاتی اور روحانی موت بھی لکھ دیں۔ فنا کے تصور کے ساتھ بقا کے تصور کو جوڑ لینے سے مادی حقیقتوں کی نفی نہیں ہوتی تاہم ان حقیقتوں کی محدودیت ختم ہو جاتی ہے۔ جو افسانہ نگار حقیقت کے محدود تصور کو چھوڑ دے کر کائناتی حقیقتوں سے جڑ گیا اس کے ہاں افسانے کا بیانیہ کھرا نہیں رہا۔۔۔۔۔۔۔۔اور یہی افسانے کی حقیقت نگاری ہے۔"

افسانوں میں موت و حیات کے مسائل تخلیقی، جمالیاتی اور روحانی حوالوں سے یقیناً موضوع بن سکتے ہیں۔ یہ بہت عظیم اور بنیادی موضوعات ہیں لیکن ان کو جس مذہبی انداز میں ماورائی حقائق سے مربوط کرنے کی بات ہو رہی ہے اس کا ادبی حقیقت نگاری سے کوئی تعلق نہیں۔ فنا اور بقا کے مسائل خالص الٰہیاتی مسائل ہیں۔ صوفیا اور اہل مذہب اور فلسفی حضرات ہی ان موضوعات پر لکھنے کی استعداد رکھتے ہیں۔ تاہم ان دقائق کا افسانے کی التباسی حقیقت نگاری سے تعلق جوڑ دینا ایک غلط استدلال کی حیران کن مثال ہے۔ جس کی جذباتی اپیل تو شاید ہو لیکن جس کا افسانے کے تخلیقی عمل کی شعوری حرکت پذیری سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ عسکری صاحب عمر کے آخری ایام میں سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر تصوف کی راہوں میں کھو گئے تھے۔ لیکن ان کے زیر اثر حمید شاہد کو اپنی راہ کھوٹی نہیں کرنی چاہیے۔ وہ ایک اچھا افسانہ نگار اور ذہین نقاد ہے۔ ابھی اس کی تصوف میں گم ہونے اور پھر مابعد الطبیعیاتی دقائق میں کھو جانے کی عمر نہیں آئی۔ اسے اس قسم کی (Temptation) سے حذر کرنا چاہیے۔ اس کے علاوہ اس مقالے کا ایک اور پہلو بھی ہے یعنی یہ کہ جب نقاد استدلال کرتے ہوئے زبان کا چٹخارہ لینے کے لیے محاوروں اور استعاروں کا استعمال کرنے لگے تو عقل و استدلال کی لو مدھم پڑنے لگتی ہے۔ انسان کہنا کچھ چاہتا ہے اور کہہ کچھ جاتا ہے۔ تنقید ایک سنجیدہ، مربوط اور باقاعدہ قدر پیمائی کا نظام ہے جس میں لسان و گرامر اور استنباط کرنے کے اصولوں

کا بہر صورت رکھنا پڑتا ہے۔ ہم سب جانتے ہیں دنیا کا پہلا باضابطہ نقاد ارسطو ہے جس نے شعر وادب کی قدر پیمائی کے قوانین مرتب کیے۔ انھیں فرد اور معاشرے کے Catharsis کا ذریعہ قرار دیا۔ وہ بہت ہی منطقی اور شفاف زبان لکھنے والا فلسفی تھا۔ اس کے برعکس ارسطو کا استاد افلاطون خود شعریت سے بھرپور زبان لکھتا تھا تاہم اس کا دعویٰ تھا کہ شعر وادب صحت مند سماج کے لیے مضر ہے۔ اس نے تو اپنی مشہور کتاب 'جمہوریہ' میں بڑا زور دے کر لکھا تھا کہ جب مثالی ریاست قائم کی جائے تو شاعر کو شہر بدر کردیا جائے۔ کیونکہ شاعر اور اس کے تصورات نوجوانوں کے ذہن پر برے اثرات مرتب کرتے ہیں۔ شاعری معاشرے کو ناپاک (Corrupt) کرنے والے عوامل میں سے اہم ترین ہے۔ میرے خیال میں افلاطون کے اپنی مثالی ریاست کے حوالے سے خدشات کچھ زیادہ بے بنیاد نہیں۔ چونکہ زبان کی ساخت اور پرداخت میں پروہتوں، شامنوں اور جادوگروں نے اہم کردار ادا کیا اس لیے زبان کے شعری اظہار میں ترغیب وہی اور سحرکاری کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ جسے مثبت یا منفی دونوں انداز میں برتا جاسکتا ہے۔ اسی حوالے سے تمام مذاہب میں الہامی زبان کی تقدیس اور تحفظ پر اصرار لازمی ہے۔ الہامی متن کے بعض حصے جادو جگانے کے لیے بھی استعمال میں آتے ہیں۔ مثال ہندوؤں مقدس ویدوں سے دی جاسکتی ہے۔

بہر کیف گزارش میں یہ کررہا ہوں کہ شاعری تخلیقی عمل اور افسانے یا فکشن کے تخلیقی عمل میں فرق کرنا ضروری ہے۔ اس لیے کہ شاعری کا تخلیقی عمل ابدی وقت کی کسی جمیل کیفیت میں جنم لیتا ہے۔ جس میں لمحوں اور ساعتوں کا شمار نہیں ہوتا۔ دن اور رات کا سلسلہ نہیں ہوتا۔ اندھیرے اور اجالے کی تقسیم نہیں ہوتی۔ یہی سبب کہ صوفیا اکثر اپنے روحانی تجربے کے اظہار کے لیے شاعری کا میڈیم استعمال کرتے ہیں۔ اپنی بات کہہ لینے میں سہولت محسوس کرتے ہیں۔ یہ اس لیے کہ شاعری کے تخلیقی میکانزم کے اندر نامعلوم کے دروازے پر دستک دینے کی صلاحیت داخلی طور پر موجود ہے۔ اس کے برعکس فکشن کا تخلیقی عمل سلسلہ وار وقت (Serial Time) کے کسی لمحے اور مکان (Space) کے کسی خاص مقام پر وقوع پذیر ہوتا ہے۔ نفسیاتی کیفیات کی کم یا زیادہ شدت کے ساتھ۔ یہ زندہ لوگوں کا زمان ومکان ہے جسے وہ روز وشب اور ماہ وسال کی صورت میں بسر کرتے ہیں۔ اور پھر ایک دن چلتے چلتے فرد کی زندگی کا یہ سلسلہ روز وشب منقطع ہوجاتا ہے۔ ہمیشہ کے لیے۔

کنکریٹ زندگی کا یہ وطیرہ ہے کہ اس میں رحمان کی بادشاہت کے ساتھ ساتھ شیطان کی دست بُرد کا سلسلہ بھی جاری ہے۔ یہ خالص رحمان کی دنیا ہرگز نہیں۔ یہاں شیطان قدم قدم پر دخل اندازی کرتا نظر آتا ہے۔ ہماری ہر دعا میں اس سے پناہ کی التجا ملتی ہے۔ وہ ہمیں گمراہ کرنے کے لیے فریب کے جال بنتا ہے تاکہ Disillusionment کا شکار ہوکر ہم یقین کی دولت سے محروم ہوجائیں۔ ہندو حکما شیطان کی فریب کاری کو مایا جال کا نام دیتے ہیں۔ پرانی کہانیوں کے چھلاوے، غول، بھوت پریت اور چڑیل شیطان کے اسی پرفریب کھیل سے پیدا ہوتے ہیں۔ جو فی نفسہٖ حقیقی نہیں ہوتے لیکن مایا اپنے چلتر اور جادو (Witchery and magic) سے ان کو حقیقت کا روپ دے دیتی ہے۔ بلکہ حقیقت سے زیادہ حقیقی۔ یہ سب کچھ خواب وخیال میں نہیں ہوتا۔ حقیقت میں ہوتا ہے۔ مایا کی مابعد الطبیعی جہت پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ فکشن یا افسانہ مایا کے کھیل

کی مختلف مگر مثبت صورتیں ہیں۔ فکشن میں بھی جو نہیں ہے کو وجود میں لایا جاتا ہے۔ ہست کی ایک نئی صورت کو Fabricate کیا جاتا ہے۔ یا یوں سمجھئے کہ التباس کو حقیقت میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔ فکشن اور افسانے کا دائرہ کار بھی مایا کی طرح عالم ظواہر پر محیط ہے۔ تحسسات اور تغیرات کی دنیا جس میں فطرت غالب کردار ادا کرتی ہے۔ لیکن یہاں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ مایا ایک منفی تصور ہے جبکہ فکشن ایک مثبت تصور۔ اس میں شعوری اقدار کا عمل دخل زیادہ منضبط ہوتا ہے۔ شعوری زندگی میں رومان بہت کم ہوتا ہے۔ ہم حقیقی زندگی کے قریب تر ہوتے ہیں۔ مشکلات، رکاوٹیں اور دکھ حقیقی زندگی کے امتیازی نشانات ہیں۔ ادھر انسان کے شعور میں لغویت، خلاء اور تشویش کی کیفیات گھس کر اس کے عزم و حوصلے کو پاش پاش کرنے کی مسلسل کوشش میں لگی رہتی ہیں۔ جیسے صحرا کی ہوائیں اکثر صحرا کی خاک اڑاتی رہتی ہیں۔ ہماری خاک اڑانے میں ہمارے شعور ہماری خواہشات کا بڑا ہاتھ ہے۔ جذبات اور احساسات کا دباؤ صورت حال کو مزید خراب کر دیتا ہے۔ اسی لیے کامیو نے لکھا ہے: ''اگر میں درختوں میں ایک درخت ہوتا یا جانوروں میں ایک بلی تو یہ زندگی پر معانی ہوتی۔ یا پھر معانی کا مسئلہ ہی نہ ہوتا۔۔ کیونکہ میں اس دنیا سے متعلق ہوتا۔ بلکہ میں یہ دنیا ہوتا۔ اب جس کی مخالفت میں، میں اپنی تمام تر شعوری کیفیات کے ساتھ کھڑا ہوں......اور یکسانیت پر میرا اصرار ہے......یہ تسخر......خیر استدلال ہی وہ سب ہے جس نے مجھے تمام مخلوقات سے الگ کر دیا ہے۔ میں اسے قلم کی ضرب سے خود سے الگ کر سکتا۔ اس لیے جو کچھ میں درست اور صحیح سمجھتا ہوں مجھے اس کا تحفظ کرنا چاہیے۔ جو چیز ظاہر ہے اگرچہ مخالف ہے، مجھے اس کی اعانت کرنی چاہیے......تو یہ صرف مسلسل آگہی اور وقوف سے ہی ممکن ہے......آگہی اور وقوف جو زندہ اور چاق و چوبند ہو۔''

کامیو نے جس زندہ آگہی اور چاق و چوبند وقوف کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہی کہانی یا افسانے کے تخلیقی عمل کی بنیاد ہے۔ اس لیے افسانے میں وجدانی کیفیات یا عرفانی تجربات کا عمل دخل بہت کم نظر آتا ہے۔ اس کا مقصود و مطلوب وہ صاحب فردیت انسان ہے جس نے ہمیشہ یکسانیت کے جال کو توڑنے کی کوشش کی ہے اور وہ کچھ کیا ہے جو اگرچہ مخصوص حالات میں مناسب نہیں ہوتا لیکن جسے وہ درست اور صحیح قرار دے کر صورت حال کے پاتال میں اتر جاتا ہے۔ انسان اپنے درست ہونے پر استدلال کرتا ہے۔ جھگڑا کرتا ہے اور آسمانوں سے شکایت بھی۔ انسان نے ہمیشہ اپنے آپ سے، اپنے ماحول اور اپنی فطرت سے بغاوت کی ہے۔ خود اپنی ذات کی حد کو توڑا ہے۔ اپنے عہد اور اپنے جسم کے تقاضوں کی نفی کی ہے۔ اپنے شعوری انتخاب کی صلاحیت کو بروئے کار لا کر چیزوں کو معنی عطا کیے ہیں۔ اپنی آدرشوں کا تحفظ کیا ہے۔ یہ کوئی آسان راستہ نہیں۔ اپنے جذبوں اور جبلتوں سے انکار کا عزم اور اپنے حیوانی جسم سے لڑ جانے کی ہمت وہ بنیادی وجوہات ہیں جن کی اساس پر انسانی تہذیب کا شیش محل کھڑا ہے۔ تہذیب کا کام اعلیٰ انسانی جذبوں کو تحفظ فراہم کرنا ہے۔ اس سلسلے میں کہا جا سکتا ہے کہ انسان کی ہفت رنگ ذات کا اوّلیں حصار ثقافت اور کلچر کی صورت میں سامنے آیا۔ جس میں مرنے جینے کی رسومات، بہار کے رنگوں اور خوشبوؤں کی پذیرائی کے لیے میلے ٹھیلے، جنسی طاقت کی فراوانی اور زرخیزیت کے بڑھاوے کے لیے اور چڑھاوے، مناجات اور دعائیں شامل ہیں۔ اس طرح کلچر نے انسان کو نہ صرف تخلیقی طور پر چاک و چوبند رکھا بلکہ اسے اس اجنبی دنیا کے مطابق خود کو ڈھالنے، مشترکہ طور پر پُرسکون زندگی گزارنے کے طریقے، آلام و مصائب اور

موت کے رنج سے نبرد آزما ہونے کے لیے روحانی وسائل بھی مہیا کیے۔ کہانی ان دو حصاروں کے درمیانی فاصلے میں سانس لیتی اور پنپتی ہے۔ اس درمیانی فاصلے میں جہاں گاؤں، بستیاں اور شہر آباد ہیں۔ کہانی جن کے بیچ میں رہنے والے لوگوں کے مثبت اور منفی رویوں اور ان کے غلط یا صحیح فیصلوں سے آکاس بیل کی طرح جڑی ہوئی ہے۔

کہانی انسان کی معروضی صورت حال کے اطراف و اکناف میں وقوع پذیر ہونے والے کسی واقعے یا وقوعے کو اپنی نظر سے دیکھتی ہے جس میں تخیل ہوتا ہے اور فینٹسی بھی۔ اس کو اپنے انداز میں پھر سے تخلیق کرتی ہے۔ کہانی کی تخلیق میں معروضی حقیقت پسندی کا ہاتھ ہوتا ہے لیکن اگر اس میں وہ سنہری لمس موجود نہ ہو جسے موضوعی تصویر کاری کا نام دیا جاتا ہے تو بات نہیں بنتی۔ مزید وضاحت کے لیے ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ اس میں ادراک کا عمل سنگ بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن کہانی کی عمارت کی تعمیر میں مصنف کی سیراب متخیلہ کے وسائل مختلف حد تک استعمال ہوتے ہیں۔ وٹ گن سٹائین حقیقت کی تشکیل نو کے عمل کو Experience-as کا نام دیتا ہے۔ جس میں وقوف اور ادراک کے تخلیقی عمل میں متخیلہ کی جاندار شمولیت جہاں معنی کا ایک نیا دروازہ کھول دیتی ہے۔ سادہ اور عام سے واقعات اور اشیا روشنی میں نہا جاتی ہیں۔ منجمد واقعات اور مردہ چیزیں سانس لینے لگتی ہیں۔ گونگی اور بہری حقیقتیں بھی کلام کرنے لگتی ہیں۔ اس عمومیت زدہ زندگی میں جو عام طور پر کرداروں کو پھلنے پھولنے کا موقع نہیں دیتی۔ کردار سازی ہونے لگتی ہے۔ کبڑی جھاڑیاں تن آور درخت بن جاتے ہیں یہ تخلیقی معجزہ اس وقت رونما ہوتا ہے۔ جب فکشن نگار کو فن پر عبور حاصل ہو اور اس کا رابطہ زندگی سے مضبوط ہو اور جب اس کے دل کی دھڑکنوں میں وقت کی بے نام دستک سننے کی صلاحیت موجود ہو۔ اگرچہ فریک اوکونر نے درست کہا افسانہ نگار کو رسائی کے ایک چھوٹے سے علاقے میں کام کرنا ہوتا ہے۔ لیکن اگر وہ اس کشفی سچائی کو گرفت میں لینے میں کامیاب ہو جائے جو کہانی کے قلب میں موجود ہوتی ہے تو وہ اس فقید المثال شخصی وژن کو منظر عام پر لانے میں کامیاب ہو سکتا ہے جسے یہ ممکن کہ دوام حاصل نہ ہے

چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ اپنی اصل میں ایک طرح کا جہان اصغر ہوتا ہے۔ جس کا پھیلاؤ محدود لیکن جس کی گہرائی سماج کے باطن کی خبر لاتی ہے۔ باطن میں اترنے کا سلسلہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب کسی کردار کا گہرا امیج ہماری روح پر نقش ہو جاتا ہے۔ یا کسی ناگہاں وقت کی منجز بکف چال ہماری روح کی چیخ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یا جب کوئی شخص طوفان باد و باراں میں گر کر یاس اور نراس کی تصویر بن جاتا ہے۔ اس قسم کے احوال کہانی کا تخلیقی مواد فراہم کرتے ہیں جن کو پوری سچائی اور ایمان کے ساتھ لکھا جائے تو اس کی کشش قاری کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے جس سے کہانی کا تجربہ واضح اور تاثر گہرا ہوتا ہے۔ اس کی مقبولیت ہمہ گیر ہوتی ہے۔ لیکن یہ سب کچھ بڑے صاف ذہن اور غیر تجریدی اسلوب کو اپنا کر ہی حاصل کیا جا سکتا ہے۔ تاہم کہانی کو اگر تجرید کی کٹھالی میں ڈال کر متخیلہ کی آگ پر پگھلایا جائے تو کہانی نثری نظم یا انشائیہ قسم کی چیز تو بن جاتی ہے۔ لیکن کہانی نہیں رہتی۔ اردو فکشن کی تاریخ میں تجریدنگاری کے میلان کا واضح آغاز انتظار حسین کے افسانوں سے ہوا۔ اس کے افسانہ "نانگیں" میں ایک جگہ راوی کہتا ہے: "اس نے سوچا کہ چونکہ میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں اور اس نے محسوس کیا اور اپنے دن پر لعنت کی۔ لعنت کی اس نے زندہ خداؤں پر جنھوں نے اس کا حق لیا اور اس کی

جان کو کلپایا۔ اس شتر مرغوں اور اژدہوں پر جو اس کے بھائی اور ہم نشیں ہوئے۔ ترس کھایا اس نے اس ترسندہ ہرن پر جو اس کے لیے رویا، تو میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔"

انور سجاد کو تجریدی اظہار و بیان میں ید طولیٰ حاصل ہوا۔ اس کے افسانہ 'مرگی' سے ایک اقتباس پیش خدمت ہے: "کئی مرتبہ دھوپ آسمان سے اتر کے اونچی اونچی عمارتوں کی سب سے آخری اینٹ سے پھسلی تھی۔ اس کے حلق میں پھنسی تھی اور دھوپ کا کانٹا اس کے تالو میں اٹکا تھا جس وقت اس کانٹے کی ڈوری ہلی تھی تو اسے محسوس ہوتا کہ وہ خود ہے تو سہی، لیکن دھاگے کی جڑیں کہاں ہیں (کانٹا تو پھل ہے) دھاگہ، جڑیں، دھوپ، عمارتیں، مشینیں، پرزے، لفظ، الفاظ........ سیاہ الفاظ جو سفید کاغذ پر آ کے سفید الفاظ جو سیاہ بلیک بورڈ پر اتر کے سیاہ ہو گئے تھے، اپنا گنوا گئے تھے اور لفظوں ناموں کے ساتھ تمام چیزوں کا مقصد بھی، لوگوں نے حوالوں سے چیزوں کو پہچاننے کی کوشش کی۔ جاننا چاہا لیکن سوچ کے لاروے کربل کربل کرتے ہے۔ انھیں پر نہ نکلے۔"

تجریدی افسانے کا کمال رشید امجد کے افسانوں میں ملتا ہے۔ اس کے افسانے "قافلے سے بچھڑا ہوا غم" کا یہ پیراگراف تجریدی دقائق نگاری اور علامتی طرز بیان کی ایک اہم مثال ہے۔ "قدموں کے نشان شہر کی ناف تک تو آتے دکھائی دیتے ہیں۔ آگے پتہ نہیں چلتا، بس ایک خراٹے لیتا سناٹا ہے کہ چوکڑی مارے بیٹھا ہے۔ اور وہ جو قافلے سے بچھڑ گیا ہے شہر کے بیچوں بیچ اکیلا کھڑا سوال کیے جا رہا ہے۔ سنسان سڑکیں اور ویران گلیاں اس کے سوال سن کر بٹر بٹر دیکھتی ہیں اور کالی جھولیاں اس کے سامنے الٹ دیتی ہیں۔"

احمد جاوید نے تجرید نگاری کو زبان کی چابک دستی اور داخلی ژرف بینی کے ساتھ ملا کر پیش کیا۔ وہ اپنے افسانوں میں اظہاریت (Expressionism) کی تکنیک کو استعمال کرتا ہے۔ اس کا پسندیدہ طریق کار انکار نویسی اور خود آرائی ہے۔ اس کے انداز نظر اور طرز اظہار کو سمجھنے کے لیے اس کے افسانوں سے چند ایک مختصر اور اندیشے، خواب اور خیال زور کرتے ہیں۔ جب بارشیں مسلسل برستی ہیں، اولے پڑتے ہیں۔ چھت کڑکڑاتا ہے۔ دیواریں ہلتی ہیں۔ پلستر اکھڑتا ہے، آدمی بیٹھنے لگتا ہے۔" (غیر علامتی کہانی)

"میں ان سب کی طرف دیکھتا ہوں مگر کوئی تو منظر ایسا ہو، مختلف ہو۔ کہ یہ برسوں سے جامد و ساکت دنیا میرے لیے تحریک کا باعث نہیں بن سکتی۔" (غیر علامتی کہانی)

"بلی معلوم نہیں اندر آئی یا کسی اور کے گھر میں جا گھسی یا نالی میں پھنس کر رہ گئی۔ مگر آدمی ہڑبڑا کر رہ گیا۔ زمین کہاں گئے اور آسمان کہاں رہ گیا۔ اندھیرا اور چیخ و پکار۔" (اندرونی آگ)

احمد جاوید کے افسانوں کے مجموعے 'غیر علامتی کہانی' کے بارے میں تبصرہ کرتے ہوئے اعجاز راہی نے لکھا تھا: "ان (افسانوں) سب کا لب و لہجہ ایک، ٹریٹ منٹ ایک، زبان ایک، یہاں تک کہ ۱۱۶ افسانوں پر مشتمل کہانی بھی ایک ہے۔"

یہ ایک حق بجانب اور معنی خیز تبصرہ ہے۔ اگر بنظر غائر دیکھا جائے تو یہ بات تمام تجرید نگاروں پر صاد آتی ہے۔ انتظار حسین کے ہاں کسی حد تک تنوع موجود ہے۔ لیکن اس کے علاوہ انور سجاد، رشید امجد، سریندر پرکاش، بلراج مین را اور احمد جاوید کے ہاں تو تنوع محدود تر ہوتا چلا جاتا ہے۔ جیسے موضوعات کا کال پڑ گیا ہو یا

جیسے قحط الرجال کا دور دورہ ہو۔ ایک ہی کہانی مختلف انداز، مختلف عنوانات سے تحریر کیے جاتے ہیں۔ اپنی اپنی حدود کے اندر ایک سا ماحول اور مٹی میں اٹا ہوا لینڈ سکیپ، ایک سی فکری نراجیت، ایک سی گلیاں۔ ایک دوسرے پر جھکی ہوئی۔ جن میں آکسیجن بہت کم ہوتی ہے۔ ایک سے بچھڑے ہوئے، راہ گم کردہ اور ناراض اور بے چہرہ لوگ۔ چلیں یہاں تک تو ٹھیک ہے۔ لیکن گڑبڑ اس وقت شروع ہوتی ہے جب افسانہ نگار گھر سے نکلنا چھوڑ دیتا ہے اور سب کچھ اپنے اندر کی دنیا سے برآمد کرنے لگ جاتا ہے۔ اداس گلیاں، ناراض لوگ اور بیمار سماج اور ماحول اور مٹی سے اٹا ہوا لینڈ سکیپ۔ کچھ بھی باہر کی دنیا تعلق نہیں رکھتا۔ بس حقیقت کا الیوژن پیدا کر دیا گیا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ باہر جو حاضر موجود ہے۔ وہ ان کے نزدیک ناپسندیدہ اور ناقابل برداشت ہے۔ نہ ہی وہ اسے درخور اعتنا سمجھتے ہیں۔ اس بے اعتنائی کی ایک وجہ تو فنی اور تکنیکی مجبوریاں ہیں۔ انھوں نے براہ راست بیانیہ کا سلسلہ ترک کر دیا ہے۔ ان کی پسندیدہ تکنیکیں جدید ترین ہیں۔ مثلاً تلازمہ خیال، شعور کی رو، ہذیان گوئی، خود کلامی، فلیش بیک، دن کے خواب، رپورتاژ اور لینڈ سکیپنگ۔ انھوں نے جن اظہاری وسائل کو چنا وہ مصوری کی دنیا سے فراہم ہوئے۔ ان وسائل میں سے اظہاریت (Expressionism)، تاثریت (Impressionism) اور ورائے حقیقت پسندی (Surrealism) خاصے نمایاں ہیں۔ اظہاریت بقول اعجاز راہی اصلاً ایسی ذہنی کیفیات اور تصورات کی نیابت کرتی ہے جو اظہاریت پسند کو حقیقت اور حقیقی زندگی سے دور لے جاتے ہیں۔ وہ ایسے تصورات میں زندہ رہتا ہے۔ جو خواب بیداری سے اوپر نہیں اٹھتے۔ تاثریت میں منظر، کردار یا جذبہ مصنف یا کردار کے تاثرات کے ذریعے معروضی جزیات کے بغیر پیش کیا جاتا ہے۔ جبکہ سریلزم میں ادیب خارج کی دنیا سے رشتہ توڑ کر لاشعوری دنیا کی کھوج میں لگ جاتا ہے۔ جس کے سبب وہ سماجی زندگی سے کٹ جاتا ہے۔ وہ ایک طرف سماجی ذمہ داریوں سے الگ ہو جاتا ہے تو دوسری طرف وہ تہذیبی، ثقافتی اور روحانی ورثے کو بورژوا ذہنیت کے مسائل قرار دے کر رد کر دیتا ہے۔

سریلزم کا معروف پیش کار آندرے بریطون لکھتا ہے: میں مستقبل میں ان دو رواقوں یعنی خواب اور حقیقت کہ بظاہر متضاد اور مختلف ہیں کو ایک ایسی مطلق حقیقت میں گھلتے ملتے دیکھنے کا متمنی ہوں جسے Surreality کہتے ہیں۔ ورائے واقعیت (Surrealism) کے تصور کی وضاحت کے لیے ایک مثال دی جاتی ہے کہ پرانے وقتوں میں پول پان ایکس نامی سینٹ رات سونے سے پہلے اپنے گھر کے دروازے پر نوٹس لگا دیا کرتا تھا......... "شاعر کام کر رہا ہے۔" اب ظاہر ہے کہ جہاں شاعر کام کر رہا ہو اور ورائے واقعیت و تجربات کا سلسلہ چل رہا ہو وہاں حقیقت پسندی، براہ راست نثری بیانیہ اور بین الموضوعاتی تعلقات کا کیا کام۔ جب کسی مکمل تصویر کا ابھرنا محال ہو تو کہانی کا پتہ تلاش کرنا کیا معنی رکھتا ہے۔ اعجاز راہی کی تشخیص بالکل درست ہے لیکن افسوس تو یہ ہے کہ وہ اپنی ہی تشخیص کے نتائج قبول کرنے سے گریز کرتا ہے۔ شاید اس لیے کہ زندگی بھر کے stance کو رد کرنا ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہوتا ہے۔

کہانی جیسے میں اوپر کہیں عرض کر چکا ہوں ایک شعوری تخلیقی عمل ہے جو زمان و مکاں کی ابعاد کے اندر تمام تر جزیات، کیفیات اور زندگی کی متنوع خصوصیات کے ساتھ معرض وجود میں آتا ہے۔ اس میں خواب اور

بیداری کا کھیل کھیلا جاتا ہے لیکن حقیقی زندگی کے دائرے میں زندہ لوگوں سے مربوط رہ کر۔ ان سے رشتہ توڑ کر نہیں۔ جب آپ اندر سے بیر ہلون کی پیروی میں زندگی کی ذمہ داریوں سے دست بردار ہو جائیں، تہذیبی اور ثقافتی ورثے کو مسترد کر دیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ آپ زندگی کے کھیل سے الگ ہوئے۔ یوں جب آپ زندگی کے کھیل میں شامل ہی نہیں تو پھر آپ کہانی کیسے لکھ سکتے ہیں۔ کہانی تو زندگی کے لسانی بازیچوں میں سے ایک ہے جس کے اپنے مخصوص اور متعین آداب اور قوانین ہیں۔ مزید یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ اظہاریت، تاثریت اور ورائے واقعیت اساسی طور پر غیر استحضاری فنون کے اظہاری وسائل ہیں۔ ان کا استعمال پینٹنگ اور شاعری میں جائز ہے۔ دونوں اصناف کسی حد تک غیر استحضاری ہونے کی وجہ سے تجرید کے بھاری پتھر کو اٹھانے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ لیکن جہاں تک فکشن کا تعلق ہے اس میں یہ صلاحیت نہ ہونے کے برابر ہے۔

اُردو افسانے میں مصوری کے ان اظہاری وسائل کے استعمال کا انجام یہ ہوا کہ کہانی کا سرا ہاتھ سے نکل گیا۔ جب پتنگ کٹ جائے تو خواہ کتنی ہی بلندی پر پرواز کر رہی ہو بے معنی اور فضول ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور مثال اس پنجرے کی ہے جس سے طائرِ ہفت رنگ پرواز کر جائے۔ خالی پنجرہ خواہ کتنا ہی خوبصورت کیوں نہ ہو کس کام کا۔ خالی پنجرے پر خامہ فرسائی کرنا چاہتے ہیں تو کرتے رہیے۔ لیکن ہے یہ کام کارِ لاحاصل۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے دوسرے تجرید نگار عمر بھر ایک ہی کہانی کے گرد گھومتے رہے۔ تمام تر جدوجہد کے باوجود وہ کہانی جو وہ لکھنا چاہتے تھے، کبھی نہ لکھ سکے۔ شاید ان کے پاس کہانی تھی ہی نہیں یا شاید وہ کہانی لکھنا ہی نہیں چاہتے تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے ان تجرید نگاروں کا دامن فنی صلاحیتوں سے مالا مال تھا۔ ان کی تخلیقیت میں بھی کوئی شک نہیں تھا۔ انھیں زبان بیان پر عبور حاصل تھا۔ اور سلسلہ روز و شب کی سختیاں بھی انھوں نے جھیلیں تھیں، جلتے سورجوں کے دیے ہوئے عذاب بھی ان کی یادداشتوں میں رقم تھے۔ احساس کی سطح پر ان کو ہر چیز مرحمت ہوئی تھی۔ حتیٰ کہ شاعری کا آہنگ اور لحن بھی ان کے نصیب میں تھا۔ لیکن وہ زندگی کے اس تحرک، بہاؤ، پھیلاؤ اور تکمیلیت سے محروم رہے جنھیں کہانی کے بنیادی عناصر ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ ظاہر ہے جب کہانی کے عناصرِ ترکیبی موجود نہ ہوں تو مجرد تصورات سے تشکیل دی ہوئی خال و خد کے بغیر تصاویر کی پہچان کس کے بس کا روگ ہے۔ پکاسو کی مثال ہمارے سامنے ہے۔

تجریدیت اور مثالیت پسندی کا آپس میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ایک خاص قسم کی فکری تطہیریت پسندی اسی تعلق خاص کا شاخسانہ ہے۔ فارسی کا ایک محاورہ اس تعلق کو نہایت بلیغ انداز میں بیان کرتا ہے۔ چہ نسبت خاک را بہ عالم پاک۔ یہ محاورہ خاصا معنی خیز ہے۔ اس میں سے طنز کا پہلو بھی برآمد ہوتا ہے اور مثبت تقابل بھی۔ اگر یہ ایک طرف افلاطونی طہارت پسندی کا غماز ہے تو دوسری طرف برہمنی چھوت چھات کو پردہ بھی چاک کرتا ہے۔ عالم خاک اور عالم پاک انسانی فکر کے دو بنیادی Binary Opposits ہیں۔ اونچ نیچ اور ارذل و افضل، موجود اور ماوراء کے معیارات اسی تضاد کے فراہم کردہ معیارات ہیں۔

انسان کی فطرت میں شامل ہے کہ اس نے ہمیشہ اس عالم خاک کی زندگی کو حقارت کی نظر سے دیکھا ہے۔ اسے بدصورتی اور مصائب و آلام کی آماجگاہ قرار دیا ہے اور پھر اس سے ماوراء ہونے کے خواب دیکھے ہیں۔

سامیوں کا خلد بریں اور آریاؤں کا سورگ انہی خوابوں کی دو مختلف صورتیں ہیں۔ مذہبی مفکرین نے ہمیشہ اس سے فرار کی تلقین کی ہے۔ اسے امتحان گاہ قرار دیا ہے اور اصرار کیا ہے کہ اصل حقیقت تو ابدی زندگی کو حاصل ہے۔ جہاں ہم مادی الائشوں سے پاک دوسری دنیا میں زندگی بسر کریں گے۔ جس کے لیے تیاری اسی دنیا میں ضروری ہے۔ اس کے لیے نفس کے تقاضوں کی نفی اور جسم کی ضروریات کو نظر انداز کر دینا ضروری ہے۔ مذہبی زندگی کا محور یہی نقطۂ نظر ہے۔ ہند آریائی سماج کا ذات پات کا نظام اور چھوت چھات کا عقیدہ اس تطہیری مثالیت پسندی کی ایک قاہر مثال ہے۔ ان کا عقیدہ بلکہ یقین تھا کہ مقدس ویدوں کی قرأت کے دوران آپ کی آواز کسی اچھوت کے کان میں نہیں پڑنی چاہیے۔ بصورت دیگر آپ کا حرم بھرشٹ ہو سکتا ہے۔ طہارت پسند آریائی پنڈتوں کی طرح افلاطون بھی دنیوی زندگی اور اس کے مظاہر کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے۔ انھیں اصل کی نقل یا فریب و التباس قرار دے کر آگے نکل جاتا ہے۔ اس کے نزدیک احساسات و مدرکات علم کی راہ میں حائل دیواریں ہیں جن کو عبور کرنا ضروری ہے۔ اس مقصد کو عقل خالص (Pure Reason) کی رہنمائی کے بغیر حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ اس کی کتاب 'جمہوریہ' طہارت پسندی کا ایک باقاعدہ روڈ میپ ہے۔ جسے بعد میں رہبانیت کے ماننے والے عیسائی علماء نے اپنی تعلیمات میں شامل کر لیا۔ بہر حال عیسوی مذہب اور افلاطونیت دونوں اس طہارت پسند تجریدیت کے قائل ہیں جو عالم خاک کی عالم پاک سے کسی بھی مثبت نسبت سے انکار کرتی ہے۔ دونوں تجریدی طہارت کو پناہ گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ دنیا کے جھمیلوں، دکھوں اور تمنّوں سے نجات کے لیے۔ دونوں مکتبہ ہائے فکر میں برتر حقیقت کی پہچان کے لیے اختصاصیت (Exclusivism) پر اصرار کیا جاتا ہے۔

ہمارے یہاں افسانوی ادب میں موضوعیت پسندی اور فکری تجریدیت کو محمد حسن عسکری، احمد علی، ممتاز شریں، سلیم احمد، انتظار حسین اور نظیر صدیقی نے رواج دیا۔ ان میں سے حسن عسکری کو ادبی مفکر کی حیثیت حاصل تھی۔ قدرت اللہ شہاب، ممتاز مفتی اور اشفاق احمد نے ایک اور انداز سے ان کی ہمنوائی کی۔ ان لوگوں نے ادب میں داخلیت پسندی اور وجودی فکر کو متعارف کرایا۔ اس طرح انفرادیت پسندی اور دروں بینی اور ترکِ سعی کو ادبی شعور میں نفوذ حاصل ہوا۔ حتیٰ کہ بعض اوقات بے راہ روی اور پر دروں کو بھی ادبی روایت کا حصہ بنا لیا گیا۔ ادب میں تخلیقی تجربات تو ہوتے رہتے ہیں۔ یہ کوئی انہونی بات نہیں۔ ادب کی آواز فضاؤں میں بدعت نام کی کوئی چیز نہیں۔ ان معاملات کو زندگی کے قدرتی بہاؤ کا حصہ تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن اگر کسی فکر یا نقطۂ نظر کو ایجنڈا بنا کر ادب میں نافذ کرنے کی کوشش کی جائے تو اہل نظر کے ہاں خطرے کی گھنٹی بجنا قدرتی امر ہے۔

اُردو ادب میں تجریدیت اور مثالیت پسندی کا ظہور ترقی پسند تحریک کے خلاف ردّ عمل کی ایک صورت تھا۔ ادب برائے ترقی اور ادب برائے ادب کی بحثیں اسی زمانے کی یادگار ہیں۔ مثالیت پسند مفکرین کے ایجنڈے پر دو مقاصد بالکل واضح نظر آتے ہیں۔ اوّل یہ کہ ان کے نزدیک ذہنی ثقافت کے تحفظ کے لیے ملکی سطح پر ادب کے ترقی پسند نظریے کی نفی کرنا ضروری تھا۔ ان کے ایجنڈے کا دوسرا مقصد ملک کے عوام کی ذہنی طور پر سماجی ترقی کے نام پر جدیدیت کے قریب تر لانا تھا۔ ان مقاصد پر بحث کرتے ہوئے ان کے عقب میں موجود پاکستان کی روحانی ساخت اور تحریک پاکستان کے تقاضوں اور تاریخ کی مجبوریوں کو پیش نظر رکھنا بھی ضروری ہے۔ اس حوالے سے

جب ہم دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ حسن عسکری اور ان کے رفقاء کی پیش کردہ حقیقت اور تاریخ کی تعبیر مذہبی مثالیت پسندی کی ایک صورت تھی جس میں ماضی پرست رومانیت اور دروں بینی کا عمل دخل بہت گہرا تھا۔

اس کے علاوہ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہندوستان سے ہجرت کر کے آنے والے اکثر دانش ور فطری طور پر مذہبی اور ملی تصور حیات کی طرف مائل تھے۔ ماضی پرستی کا رجحان ان کے ہاں خاصا مضبوط ہوا۔ چونکہ مملکت خداداد کے انتظام و انصرام میں ان کو فیصلہ کن کردار عطا ہوا اس لیے یہ فطری امر ہے کہ مقامیت کے تقاضے مسلسل نظر انداز ہوئے۔ جس سے صوبائیت اور لسانیت کے مسائل کو ہوا ملی۔ مقامی لوگوں کے اپنے خواب تھے جو پاکستان کے نظریہ سازوں کے تصورات سے متصادم ہوئے۔ ان نظریہ سازوں کی فکر اقبال کے نیل کے ساحل سے لے کر تابہ خاک کاشغر مسلمانوں کی ایکتا کے اس تصور سے مربوط تھی جس میں عشق اور رومان تھا لیکن المیہ یہ ہے کہ زمینی حقائق نظروں سے اوجھل ہوئے۔ یہ دنیا جو چونے اور مٹی کے گارے سے بنے انسانوں کی دنیا ہے عشق و رومان کے سہارے کہاں چلتی ہے۔ یہاں ٹیڑھے میڑھے راستوں کے گنجلک سلسلے ہیں۔ قدم قدم پر مشکلات اور مصائب کے میلے لگے ہوئے ہیں۔ صحرائے گوبی کا سفر کرنا پڑتا ہے تب کہیں دنیا کی سمجھ آتی ہے۔ یہ کام رومانیت زدہ نظام کاروں کے بس کا روگ ہرگز نہیں تھا۔

یہ سچ ہے کہ آدرشیت اور نظام کاری انسانی متخیلہ کی اعلیٰ جہات ہیں اگر مادی احوال و حقائق نظر انداز کر دیے جائیں، سیاق و سباق فراموش کر دیا جائے، ممکنہ نتائج پر نظر نہ رکھی جائے تو نتائج ڈاکٹر فرینکن سٹائن کا دیو بن کر سامنے آتے ہیں۔ آدرشت اور مثالیت پسندی ایک ایسا جو ہے وان بن جاتی ہے جس میں انسانیت کا دم گھٹنے لگتا ہے۔ ہمارے ہاں بھی نظام کار اس قسم کی خوفناک صورت احوال کا شکار ہوئے۔ انہوں نے آدرشوں کی آبیاری کی۔ پین اسلام ازم کے خوابوں کا تعاقب کیا۔ لیکن اس تعاقب میں وہ تاریخ اور جغرافیہ کے حقائق کو بھول گئے۔ مقامیت کے مسائل اور حالات کی مجبوریوں کو نظر انداز کر دیا جائے تو قومی ہم آہنگی کے تقاضوں کی تکمیل ناممکن ہو جاتی ہے۔ اس طرح کی سوچ نے نہ صرف پاکستان کی نظریاتی اساس کو نقصان پہنچایا بلکہ پاکستان کی ترقی کی راہ میں مشکلات بھی پیدا کیں۔ اس سوچ کی ایک قیمت تھی جو پاکستان کو بہرحال چکانا پڑی۔ ملک میں ڈکٹیٹر شپ کو رواج ملا۔ ادب میں شدید تنہائی، گہری اداسی، اجنبیت اور مغائرت کے سائے طویل ہوتے چلے گئے۔ ادیبوں اور شعراء نے خود کو معاشرے سے الگ تھلگ کر لیا۔ خالص علامتیت اور تجریدی طرز اظہار میں پناہ حاصل کی۔ موضوعیت اور باطنیت ایک غالب طرز احساس کی صورت اختیار کر گئی۔ شیشے کے گھر میں بیٹھنے کا یہی نتیجہ ہوتا ہے۔

بہر کیف ساٹھ کی دہائی میں نئے افسانہ نگار باطنی طرز احساس کو وجودیت پسندی اور سرئیلزم کو باہم آمیز کر کے اظہار و بیان کا ایک ایسا فارمولا تشکیل دینے میں کامیاب رہے جس میں زندگی کی معروضی جہات کی اہمیت نہ ہونے کے برابر تھی، اجتماعی خوابوں کو پس پشت ڈال دیا گیا، انسانی اقدار کا حسن لایعنی جذباتیت قرار پایا۔ چنانچہ ایک شدید قسم کی انفرادیت اور داخلیت پسندی کو ادب میں فروغ ملا۔ جس کے نتیجے میں لغویت (Absurdity)، بے ثباتی اور لاحاصلیت کے تصورات مضبوط تر ہوئے۔ اس صورت حال کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے معروف ترقی پسند شاعر عارف عبدالمتین نے ادب لطیف کے جوبلی نمبر مطبوعہ ۱۹۶۳ء میں اپنے

ایک مختصر بیان میں انتظار حسین کو اردو ادب میں سرِعلوم کا حامی اور مبلغ قرار تھا۔ اور درست طور پر اندیشہ ظاہر کیا تھا
کہ داخلیت پسندی اور خود پرستی ادیب کو سماج سے بالآخر منقطع کر دے گی۔ نئے افسانے میں علامت اور تجرید کو ہوا
دینے میں انتظار جالب کے نئی لسانی تشکیلات کے نظریے کا بھی اہم کردار ہے۔ اردو ادب میں یہ بحث زبان کا
سلسلہ بھی یہیں سے آغاز ہوا۔ بہت شور شرابہ ہوا۔ جیسے اس نے لسانیاتی فلسفے میں انقلاب برپا کر دیا ہو۔ حالانکہ
اہلِ نظر جانتے تھے کہ انتظار جالب کے لسانی تشکیلات کا نظریہ فی الاصل وٹ گن سٹائن کے Tractatus کے
لسانی نظریات سے براہ راست اکتساب کا نتیجہ ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ان نظریات کو
"Investigations" کے دور میں یعنی وفات سے پہلے وہ مسترد کر چکا تھا۔ لیکن ہیہات!! انتظار جالب اور
اس کے دوستوں کو اس تبدیلی احوال کی خبر ہی نہ ہوئی۔ چونکہ وٹ گن سٹائن کے نئے نظریات ان کی دسترس سے
باہر تھے۔ اس لیے وہ ایک متروک تھیوری کا ڈھول پیٹنے میں فخر محسوس کرتے رہے۔

یہ درست ہے کہ پاکستان میں ایوبی مارشل لاء کے نفاذ کی وجہ سے آزادیِ اظہار کا حق سلب ہوا۔ لیکن
یہ کوئی دلیل نہیں ہے کہ محض ایوبی مارشل لاء کی وجہ سے ادیبوں نے افسانے میں علامت نگاری کا سلسلہ آغاز کیا۔
اگر اس دلیل کو قبول کر لیا جائے تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہندوستان میں علامتی افسانے کے ظہور کی وجوہات کیا
تھیں۔ ظاہر ہے اس سوال کا جواب ان نقادوں کے پاس ہرگز نہیں جو ملکی حالات کو اس کے جواز کے طور پر پیش
کرتے رہے۔ اس کی بہت وجوہات ہیں جن میں سے چند ایک کی طرف پیش ازاں اشارہ کیا جا چکا ہے۔

ادب میں علامتی اظہار کی طرف عام رغبت کی دو ابتدائی وجوہات تو بالکل سامنے کی ہیں۔ اول یہ کہ
مناسب علامتوں کا استعمال بیانیہ کو زیادہ بامعنی اور لطف بنانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ خصوصاً ان لوگوں کے لیے جو
عرفانِ ذات اور کشفِ حقائق کے مراحل سے دوچار ہوتے ہیں۔ اعلیٰ علامت نگاری کا خصوصی وظیفہ درونِ ذات کا
دورا کرنا اور روح کو روشنی سے منور کرنا ہے۔ علامتی اظہار کے وسیلے سے مشکل ترین موضوعات بآسانی گرفت
میں آ جاتے ہیں۔ تفہیم اور ترسیل نسبتاً آسان ہو جاتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اہلِ تصوف بالعموم شاعری کو اظہار
ذات کا وسیلہ بناتے ہیں اور علامتی زبان کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ادب میں بھی داخلی تجربات اور روحانی
احساسات کی ترجمانی کا کام علامت نگاری کے بغیر ناممکن ہے۔ یہ تو ہے مثبت علامت نگاری کا رویہ۔ اس کے بر
عکس بسا اوقات علامتیں حجابِ ذات کا ذریعہ بھی بن جاتی ہیں مثلاً منفی علامت نگاری میں علامتوں کو اخفائے ذات
کا ذریعہ تصور کیا جاتا ہے۔ ادیب اس طرح خود کو معاشرے سے الگ تھلگ کر کے اپنی ذات (Self) کے خول
میں بند ہو جاتا ہے۔ معلوم کو نظر انداز کر کے نامعلوم کے تعاقب میں پرواز کرنا کسی صوفی کے لیے تو شاید مناسب ہو
کہ اس کا ووکیشن کچھ اور ہوتا ہے۔ وہ ووکیشن جس میں روحانی تجربے کو فوقیت حاصل ہوتی ہے لیکن ادیب وو کیشن
چونکہ تزکیہ نفس اور زندگی کے دو طرفہ بندھنوں سے نجات ہے اس لیے وہ معلوم اور موجود سے قطع تعلق کا متحمل نہیں
ہو سکتا۔ علامتی طرز اظہار میں اگر لغویت کا احساس بھی شامل ہو جائے تو دو آتشہ بن جاتا ہے۔ یہ وہ شراب ہے جو
افسانہ نگار کو نرگسیت کے گنبدِ بے در میں مقفل کرنے میں دیر نہیں لگاتی۔ اس لاتعلقی اور فرار کی رومان پرور صورت
حال میں لوگ سب کچھ بھول جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ خود کو بھی۔ علامہ اقبال اگر خودی کے استقرار کی بات کرتے ہیں تو

اس کے ساتھ ساتھ خود پرستی کی نفی بھی کرتے ہیں۔

خودی کا معاشرتی حوالہ ادب سے منہا ہو جائے تو باقی جو کچھ بچتا ہے وہ خود پرستی کے ذیل میں آتا ہے۔ ادب کے دو کیشن کا تقاضا ہے کہ وسیع المشربی اور صلح کل کا راستہ اختیار کرے۔ اس کی کم ظرفی اور تنگ نظری سے تہذیب پر بلاؤں کا طوفان امڈ آتا ہے۔ شہروں کا حسن ماند پڑنے لگتا ہے۔ لوگ سناٹوں اور سایوں میں گھر جاتے ہیں۔ حرف انسیت اور محبت کا خزانہ نہیں رہتے۔ یہی وجہ ہے کہ علامت نگاری نے افسانے کو ذہنی انتشار اور لخت لخت زندگی کے تجربے کے سوا کچھ نہ دیا۔ جب خارجی زندگی کا تجربہ محدود بلکہ مفقود ہو اور جب خود پرستی کے گنبد بے در میں بیٹھ کر کہانیاں لکھی جائیں تو حقیقی زندگی اور اس کا بہاؤ، اس کے کردار اور اعلیٰ موضوعات، فکشن کا راستہ بھول جاتے ہیں۔ قاری اور مصنف کے درمیان رابطہ منقطع ہو جاتا ہے۔ مستنصر حسین تارڑ نے اپنے ایک انٹرویو جو عکاس' کے ایک شمارے میں شائع ہوا میں بالکل درست کہا ہے کہ "ہمارے ادیبوں کے نزدیک لینڈ سکیپ کی قطعی اہمیت نہیں ہے۔" ہمارے نثر نگاروں کے پاس تجربہ نہیں وہ زندگی سے اس طرح نہیں گزرے جیسے بیدی، کرشن منٹو۔ ان کے ہاں اکثر اوقات مقامی ثقافت اور تہذیبی اقدار سے لاتعلقی کا پہلو صاف جھلکتا ہے۔ ان کی تحریروں میں ہمارے درخت ہیں نہ ہماری جھاڑیاں، ہمارے پھول ہیں نہ ہمارے پرندے۔ ہمارے دریا ہیں نہ ہمارے صحرا۔ حتیٰ کہ ہمارے شہر ہیں نہ ہماری بستیاں۔ کچھ بھی تو مقامیت سے جڑا ہوا نہیں۔ جب بھی حقیقی زندگی کے بارے میں لکھتے ہیں مغائرت اور اجنبیت کے ساتھ لکھتے ہیں۔ یہ بدقسمتی نہیں تو اور کیا ہے۔ ہمارا ادب ہم سے چھن چکا ہے۔ یہ المیہ ہے کہ جب افسانہ نگار اپنے لوگوں کے بارے میں لکھتا ہے تو بے نام اسمائے ضمیر (Unknown Pronouns) میں ڈھال کر لکھتا ہے۔ وہ Signifiers کی بھرمار کر دیتا۔ لیکن Signified مفقود الخبر ہوتا ہے۔ وہ بالعموم ایک خاص موضوعیت سے لبریز ذاتی (Private) قسم کی زبان میں لکھتا ہے جو دانشور اشرافیہ کے لوگوں کے سوا اور کوئی ڈی کوڈ نہیں کر سکتا۔ اس کی تحریر میں یوں لگتا کہ جیسے وہ چلتے چلتے ایک آسیب زدہ شہر میں آ نکلا ہے۔ جس میں ہر چیز منجمد ہو چکی ہے اور جوں کی توں پڑی ہے۔ لیکن جیتا جاگتا اور چلتا پھرتا انسان مفقود ہے۔ اس کی تحریروں میں انکار کا ہر زاویہ موجود ہے لیکن اقرار اور تصدیق کی کوئی سبیل نظر نہیں آتی۔ وہ ہمارے بارے میں فیصلہ کن آرا تو لکھتا ہے لیکن ہمیں ایک سائے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس کے ہاں رات اتنی طویل ہے کہ سحر کا کنارا کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ انسان سایوں میں تبدیل ہو چکے ہیں۔ لیکن ان سایوں کا زندگی سے کیا تعلق ہے۔ کوئی نہیں پوچھتا۔ کوئی کچھ نہیں جانتا حتیٰ کہ مصنف بھی نہیں۔ سلیم الرحمٰن کی ایک معروف نظم 'کتبہ' کے درج ذیل دو بند میرے نزدیک نہ صرف نئی نظم لکھنے والوں بلکہ علامتی تجریدی افسانہ نگاروں کی منفیت پسندی (Nihilism) اور مغائرت (Alienation) کے بے پناہ رجحان کو نہایت چابک دستی سے آشکار کرتے ہیں۔

میں اپنے سوالوں کی زنجیر میں قید ہوں

اور انکار کے رات دن سے گزرتا ہوں

میرے لیے معجزے اور پرانی کتابوں میں لکھی ہوئی

ساری سچائیاں
مردہ نسلوں کی تاریک قبروں میں مخفی ہوئی تختیاں ہیں
مجھے اپنے اجداد کی ہڈیوں میں کبھی زندہ ہونے کی
خواہش نہیں ہے۔
مجھے اتنا معلوم ہے
میرے اور موت کے درمیان سانس کا ایک لمحہ ہے
اور عمر کا ایک جھونکا
میرے واسطے زندہ رہنے کا کوئی بہانہ نہیں ہے۔

☆☆☆

افسانہ کس دائرے میں ہے؟

مہدی جعفر

(۱)

عموماً جب ہم افسانے کی شناخت کرنے بیٹھتے ہیں تو اسے دو نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ پہلی صورت میں فنکار ہمارے پیشِ نظر ہوتا ہے اور ہم افسانے میں اسی کو پڑھتے ہیں۔ دوسرا طریق کار یہ ہوتا ہے کہ ہم افسانہ پڑھتے ہیں اور اسے زمان و مکان پر محیط کر دیتے ہیں۔ ظاہر ہے دوسرا طریق کار زیادہ اہم ہے۔ اس لئے کہ یہ جذبات، محسوسات اور لفظیات کو قدیم آہنگ کے ساتھ ہمارے سامنے لاتا ہے۔ افسانہ کو عصری پس منظر میں دیکھنے کے لئے ہم اس میں نیا پیٹرن تلاش کرتے ہیں اور اسے طرح طرح کی تکنیک اور ٹریٹمنٹ سے گزرتا ہوا دیکھنا چاہتے ہیں تاکہ اپنے پراسس میں وہ ہمارے حسب حال ہو۔ لہٰذا صحیح معنوں میں نیا افسانہ قدیم و جدید کا ایک امتزاج بن کر سامنے آتا ہے۔ قدیم کبھی زیریں رو کی طرح افسانے کی ساخت میں چھپا رہتا ہے اور کبھی ابلتا ہوا اوپر اٹھتا ہے اور افسانے کی سطح کو متاثر کر دیتا ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ افسانے کی تشخیص کس طور پر ممکن ہے۔ اور کسی نتیجہ تک پہنچنے کے لئے باتوں پر غور کیا جا سکتا ہے۔ اس سوال کے جواب میں بہت سی راہیں کھلتی ہیں۔ مگر سب سے اہم بات اس جزو لاینفک کا پتہ لگانا ہے جو افسانے کو سب جزئیات پر فوقیت دیتا ہے۔ یعنی کیا چیز افسانے کو لازوال بنا سکتی ہے۔ یا کم از کم اسے بڑے افسانوں کا مرتبہ دے سکتی ہے۔

اس سوال کے جواب میں ہمیں داستانوں کو کھنگالتے ہوئے عہد رواں کی طرف قدم بڑھانا ہوگا۔ داستانوں کا شمار ایک طرف، پریم چند کے دور سے آج کے دور تک بے شمار افسانے لکھے گئے ہیں۔ ان میں ہر طرح کی تکنیک آزمائی گئی ہے اور مختلف قسم کے تجربے کئے گئے ہیں۔ کہیں تاریخیت کا استعمال ہوا ہے اور کہیں اس سے گریز کی شعوری کوشش بھی ہوئی ہے۔ انسانی کرداروں کی بنیاد پر بھی افسانے لکھے گئے اور ان سے اجتناب بھی برتا گیا ہے۔ وقت کے تسلسل کو قائم کرنے کی کوشش بھی ہوئی ہے اور وقت کو اس طرح رد بھی کیا گیا ہے کہ ایک یکسر ذصورتِ حال اجاگر ہو گئی ہے۔ ظاہر ہے یہ ساری چیزیں تغیر پذیر رہی ہیں۔ اور انہیں لازوال نہیں کہا جا سکتا ہے حتیٰ کہ کوئی واقعہ ہو یا کوئی حادثہ، کوئی ماجرا ہو یا کوئی معاملہ، کوئی روداد ہو یا کوئی سرگزشت، کوئی احوال ہو یا کوئی صورتِ حال، جو یقیناً افسانے میں خاصی اہمیت کی حامل ہیں مگر یہ بھی قائم نہیں رہتیں اور وقت کے ساتھ ان میں تبدیلی ناگزیر ہے۔ جبکہ ہم کسی ایسے جزو کی تلاش میں ہیں جس میں تغیر کے امکانات نہیں کے برابر ہوں یعنی کوئی

CONSTANT ---k----- ۔اس میں کوئی شک نہیں کہ افسانے کا یہ مطلق عنصر سب سے بڑا دائرہ ہو گا۔ اور تمام افسانوں کو محیط ہو گا۔ چنانچہ افسانے کی اہمیت یا بڑائی اس بات پر منحصر ہے کہ وہ اس مطلق عنصر کے ساتھ کس طرح کا سلوک کرتا ہے۔

میں شاید حق بجانب ہوں اگر فطرت کو مطلق عنصر سے تعبیر کروں۔ فطرت ہی وہ شے ہے جس سے افسانہ گلوخلاصی حاصل نہ کر سکا۔ فطرت جو کسی فرد، اجتماع، یا کسی بھی ذی روح کا عطر ہے یا مناظر قدرت یا ماحول کا نچوڑ ہے۔ اسی میں چیخ کا کربناک الیہ مضمر ہوتا ہے یا قہقہے کے مدوجزر میں چھپا ہوا طرب، استہزا، طنز، یا خوف کا وحشی سلسلہ۔ یہ فطرت ہے جو طبعی رویہ کا اظہار کرتی ہے اور افسانے کی روح رواں بن جاتی ہے۔

تاریخی ارتقاء کیا ہے ---؟ محض صورت حالات کا بدلتا ہوا یا بڑھتا ہوا تسلسل، جس کے ساتھ فرد کی خارجی فطرت تفاعل کرتی ہے یا اس سے مطابقت حاصل کرنے میں اپنے آپ کو شامل کرتی ہے یا مطابقت حاصل نہ کر پانے کی صورت میں ردعمل ظاہر کرتی ہے۔ ہاں مگر بنیادی فطرت ایک دائمی صورت حال ہے۔ جسے ہم داخلی فطرت کہہ سکتے ہیں۔ یہ داخلی فطرت قدرتی مناظر سے جڑی ہوتی ہے اور اسے مناظر کے عکس میں بھی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ تجسس اور دلچسپی اس میں نہیں کہ ہم نے فردی اکائی کے طور پر یا اسے ضرب دیگر اجتماعی شکل میں بنیادی فطرت کو کس قدر دریافت کر لیا ہے۔ بلکہ اس میں ہے کہ ہم نے کتنے اور پہلوؤں کو ابھی پردہ خفا میں جھانک کر نہیں دیکھا ہے۔ عصری حسیت کی رو سے ہماری نظر اس بات پر ہے کہ آج کی نئی صورت حال میں فرد انفرادی اور اجتماعی حیثیت سے کس خارجی یا داخلی طبعی رویہ کا اظہار کرتا ہے۔ چنانچہ میں سمجھتا ہوں کہ عصری حسیت، صورت حال CONSTELLATION اور تاریخی ارتقاء کا انحصار فطرت کی بنیاد پر ہے۔ لہٰذا صورت حال فطرت کے بالمقابل ایک چھوٹا محور ہے۔

اب جبکہ صورت حال بنیادی فطرت کے تحت آتی ہے واقعہ صورت حال کا جزو ہوتا ہے۔ کوئی بھی واقعہ کسی صورت حال کی نمائندگی کرتا ہے۔ خواہ صورت حال مبہم ہی کیوں نہ ہو، صورت حال سے واقعہ کو شہر بدر کر کے بھی افسانہ لکھا جا سکتا ہے اور ایسے افسانے اینٹی اسٹوری یا اینٹی اسٹوری کے زمرے میں آئیں گے۔ یعنی ان افسانوں میں محض عصری حسیت یا صورت حال کی نمائندگی ہوتی ہے۔ البتہ یہ ہو سکتا ہے کہ واقعہ مبہم طور پر یا واضح طور پر افسانہ میں شامل ہو۔ چنانچہ واقعہ کے بالمقابل صورت حال ایک بڑا دائرہ ہے۔ جس میں عالمی پس منظر کی طرف اشارہ یا نمائندگی ہوتی ہے۔

واقعہ حقیقت سے بڑی چیز ہے۔ یعنی ہم کسی حقیقت کو واقعہ کے احاطہ میں تو نے سکتے ہیں مگر ہر واقعہ حقیقت نہیں کہا جا سکتا۔ کچھ واقعے مکمل طور پر کچھ جزوی طور پر حقیقت ہو سکتے ہیں۔

واقعہ کا ایک جزو حادثہ ہے۔ حادثہ میں اچانک پن کی کیفیت ہوتی ہے۔ حادثہ کے طور پر کسی واقعہ یا صورت حال کی صدماتی نمائندگی سانحہ بن سکتی ہے۔ افسانوں میں عموماً کوئی حادثہ کسی خاص واقعہ کا جزو بن کر سامنے آتا ہے۔ البتہ کبھی کبھی کوئی افسانہ حادثہ کی حدود میں لکھا جاتا ہے۔

حادثہ کی طرح واقعہ کا ایک دوسرا جزو ماجرا ہے۔ ماجرا ایک مظہراتی شکل ہے۔ اس میں علامتی جہت

ہوتی ہے۔اس کے علاوہ اس میں کوئی نہ کوئی غیر فطری بات ہوتی ہے جو مافوق الفطرت بھی ہو سکتی ہے۔ اکثر ماجرا مذہبی سطح پر نظر آتا ہے۔ ماجرے کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں کوئی انہونی ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین کے چند افسانے خوابیدہ ماجرائیت کے بھید کھولتے ہیں۔ ان کے یہاں ایک طرح کی قلب ماہیت ملتی ہے۔ مثلاً انہوں نے داستانی طلسم کو تج کر یا اس کی تطہیر کر کے ماجرے کے معجزاتی کیمیا کا استعمال کیا ہے۔ جدید افسانے بھی ماجرائیت کے استعمال میں پیچھے نہیں ہیں۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے حقیقت واقعہ کے دائرے میں آتی ہے۔ حقیقت سے عموماً سچائی کا تصور ابھرتا ہے۔ افسانوی ادب کی حیثیت سے دیکھئے تو سچ اور جھوٹ نسبتی اصطلاحات (RELATIVE TERMS) ہیں۔ مذہبی اصطلاحوں کی طرح ان میں مطلق (ABSOLUTE) ہونے کی گنجائش نہیں۔ فطرت چونکہ بنیادی ہوتی ہے اس لئے میں نے اسے مطلق کہا ہے۔ ظاہر ہے فطرت کا مطلق ہونا سچ اور جھوٹ کی مطلق حیثیت سے مختلف ہے۔ افسانوی ادب کا کمال ادائگی میں ہے جو حسن اظہار سے سچی چیزوں کو جھوٹ اور جھوٹی چیزوں کو سچ کر دکھاتا ہے۔ دروغ مصلحت آمیز کا مقولہ مشہور ہے۔ دلچسپی قائم رہے چاہے دروغ بر گردن راوی کہہ کر نجات مل جائے۔ ظاہر ہے یہاں اہمیت مطابقت(RELEVANCE) کو ہے اور مطابقت کا تعلق صورتحال (SITUATION) سے ہے۔ مثلاً ''چوبیس گھنٹے رات'' اور ''سیاہ شعاعوں والے سورج'' کی نسبت عہد حاضر سے اس قدر ہے کہ یہ بات سچ معلوم ہوتی ہے۔ افسانہ کو آزادانہ (SPONTANEOUSLY) خلق کرنے والا چابکدست فنکار جب نئے تجربے کرتا ہے۔ تو اپنے کرداروں کی نقل و حرکت پر زیادہ پابندی عائد نہیں کرتا۔ ایسی صورت میں اس کے کردار اس کی مرضی کے بنے بنائے ڈھانچے سے بڑی حد تک آزاد ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ یہی بات فنکار کو بھی حیرت میں ڈالے رکھتی ہے اور ایک طرح کا تناؤ اور تجسس قائم رکھتی ہے کہ دیکھیں یہ کردار خود سے کیا کرتے ہیں۔ فنکار کا مسئلہ ہے کرداروں کی ادائگی کو خوش اسلوبی سے پیش کرنا نہ کہ ان کے ساتھ زبردستی کرنا۔ بابو گوپی ناتھ میں منٹو کا کردار فنکار منٹو کی اپنی شخصیت اور مرضی کے مطابق نہیں ہے۔ فنکار منٹو شخصی طور پر اپنی تضحیک پسند نہیں کرتا تھا مگر کردار منٹو کا رویہ فنکار منٹو کے مزاج کے برعکس ہے۔ اس لئے کہ کردار زینت اور بابو گوپی ناتھ کی نگاہوں میں کردار منٹو کی حیثیت گر گئی ہے۔ ظاہر ہے افسانے میں سچائی سے زیادہ امکانات کو اہمیت حاصل ہے۔ کسی کردار پر ظلم ہوگا اگر اس کے ممکنہ رویے کو جبریہ طور پر محدود کر دیا جائے۔

تنقید نے جہاں افسانے کی تین اہم خصوصیات (۱۔ تاثراتی وحدت ۲۔ افسانے کی اٹھان یا ابھار ۳۔ افسانہ کی وضع قطع) کی شناخت کی ہے اور انہیں آلۂ کار بنایا ہے وہیں قدیم تنقید کے تین طریق کار (۱۔ کردار نگاری ۔۔۔ یعنی آدمی کس طرح سلوک کرتا ہے ۲۔ پلاٹ ۔۔۔۔ یعنی افسانے کو بٹھانے یا جمانے کا انداز یعنی مکانی عنصر ۳۔ قصہ کے آگے بڑھنے کا عمل ۔۔۔۔ یعنی زمانی عنصر) میں ایک چوتھے طریق کار کا اضافہ کیا ہے یعنی بیانیہ۔ جدید تنقید میں بیانیہ کا عمل بڑی اہمیت کا حامل ہے۔

آج افسانوں میں کلی یا جزوی طور پر داستان، سرگزشت، روداد یا احوال کے بیانیہ کا استعمال کیا جاتا

ہے۔ سرگزشت کا معاشرتی رنگ میں استعمال قرۃ العین نے کیا ہے۔ "ہاؤسنگ سوسائٹی" اور "قلندر" میں تاریخیت اور سوانح نمایاں عناصر ہیں۔ جبکہ سرگزشت میں گزری ہوئی صورت حال کا پروجکشن یادوں کے واسطے سے ہوتا ہے۔ روداد میں آپ بیتی کو راوی اس طرح پیش کرتا ہے کہ زخم خوردگی، تباہی، یا سانحاتی عنصر کی نمائش ہوتی ہے۔ اس کی اچھی مثال احمد بخش کا افسانہ "مکھی" ہے۔ کلام حیدری کے افسانے "الف، لام، میم" میں روداد ایک نئی شکل میں سامنے آتی ہے۔ احوال کی بیانیہ تکنیک میں حال چال سنانے والا انداز ہوتا ہے۔ انتظار حسین کے ایک افسانے "شجرہ نسب" میں خط کے اسلوب کے ساتھ یہی تکنیک کارفرما ہے۔ ڈائری اور رپورتاژ میں بھی اس تکنیک کا اپنایا جا سکتا ہے۔ احوال کے بالمقابل روداد میں زیادہ گہرائی اور وحدت تاثر کے امکانات ہوتے ہیں۔ نیا افسانہ قدیم انداز بیان کا امتزاج یا اس کی تقلیب عہد حاضر کی مختلف تکنیک سے کرتا ہے۔ جن میں فلیش بیک، شعور کی اور لاشعوری کیفیات، ایبسرڈٹی یا اینٹی اسٹوری وغیرہ کی کرافٹنگ شامل ہے۔

ایک سوال اٹھتا ہے کہ آیا کوئی لفظ ایسا بھی ہے جو افسانہ کی تمام تر خصوصیات کو اپنے احاطہ میں لے سکے۔ میں سمجھتا ہوں کہ لفظ قصہ اس منصب کا اہل ہے۔ ایک مثال سے یہ بات طے کی جا سکتی ہے۔

مثلاً سڑک پر ایک بھیڑ جمع ہے۔ ایک نووارد تجسس کے عالم میں کسی سے پوچھتا ہے۔۔۔ "بھئی کیا قصہ ہے؟" ظاہر ہے اچانک وارد ہونے والا شخص سمجھنے کی کوشش میں یہ نہیں کہتا کہ کہانی کیا ہے۔ یا کیا واقعہ ہے۔ بلکہ کہتا ہے کہ کیا قصہ ہے؟" اس لئے کہ قصہ کا لفظ ساری صورت کے پیش نظر ایک پہیلی یا کھلی ہوئی شکل میں پہلے پہل زبان پر آ جاتا ہے۔ یہ بعد کی بات ہے کہ نووارد پوچھتا چھ اور چھان پھٹک کے عمل سے قصہ کی جزوئیات کی طرف مائل ہو۔ پھر اگر اس کی دلچسپی بڑھتی ہے تو کوئی کہانی، کوئی واقعہ، کوئی روداد یا کوئی ماجرا اسے اپنی طرف کھینچ لے جاتا ہے۔ یعنی صورت حال سے حال سے اتر آتا ہے۔ اب فرض کیجئے جو کچھ ہوا ہے یا ہو رہا ہے نووارد کے لئے غیر دلچسپ ہے اور وہ مطمئن نہیں ہے تو وہ اپنے تاثر کو کچھ اس طرح سمیٹتا ہوا آگے بڑھ جائے گا۔۔۔ "عجب قصہ ہے۔" چنانچہ ہم پہچان سکتے ہیں کہ افسانہ کی خاصیت اول تا آخر قصہ کی ہے۔ اور اسے معاملہ، واقعہ، روداد، داستان وغیرہ کہنا اس کی جزئیات کی بات کرنا ہے۔

(۲)

جہاں تک افسانے کی تعریف کا تعلق ہے میں سمجھتا ہوں کہ قدیم اور جدید طرز کے افسانوں کا احاطہ کرنے کے طور پر ایک بنیادی تعریف کی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر میں نے افسانے کی مندرجہ ذیل تعریف کی ہے۔ اپنے استعمال کئے ہوئے لفظوں کی وضاحت بھی درج کر دینا چاہتا ہوں۔

افسانہ بظاہر فنکار کی زندگی سے غیر متعلق (۱) مگر زندگی (۲) کے گہرے
(۳) تاثراتی (۴) وسیلوں (۵) اور یا وقوعوں (۶) کا مختصر مگر مناسب ترین
(۷) اور ڈرامائی یا غیر ڈرامائی (۸) طرز بیان (۹) ہے جس کی کیفیت سے
قاری کی عقلی، تخیلاتی، جذباتی، حسیاتی اور یا (۱۰) فکری سطحیں برانگیختہ ہوتی

ہیں۔اور اسے زندگی اور ذات (۱۱) کا نیا عرفان (۱۲) ہوتا ہے۔

۱۔غیر متعلق۔۔۔۔۔۔۔افسانہ تخلیق کے بعد افسانہ نگار سے غیر متعلق ہو جاتا ہے۔اس لئے کہ اس میں افسانہ نگار کی ذات کی شمولیت باقی نہیں رہتی۔

۲۔زندگی۔۔۔۔۔۔زندگی سے مراد فرد کی اجتماعی زندگی یا سماج بھی ہے۔قدیم افسانے اجتماعی سطح پر تشکیل ہوتے ہیں اور کردار کی انفرادیت سماج کی اجتماعیت کا ایک حصہ ہوتی ہے۔جدید افسانوں میں زیادہ تر فرد کی انفرادیت کی سطح ابھری ہے۔ان افسانوں میں سماج کی حیثیت پس منظر یا غیر اہم ہوتی ہے۔نئے افسانوں میں زندگی حیوانات کی سطح سے بھی دیکھی گئی ہے۔مثلاً انور سجاد کا افسانہ

"بچھو غار نقش" اور قمر احسن کا افسانہ بڈی" کی مٹی میں سور کا کوڑھی۔"ان افسانوں میں حیوانات استعاراتی جہت رکھتے ہیں۔انور سجاد نے اپنے افسانہ میں انسانی کردار کی نفی کی ہے۔جوگندر پال کے افسانے "چہار درویش" میں زندگی کو نباتات کی استعاراتی حیثیت سے ابھارا گیا ہے۔اور رتن سنگھ نے "زندگی سے دور" میں جمادات میں زندگی کی فنی جہتیں تلاش کی ہیں۔

۳۔گہرے۔۔۔۔قدیم افسانوں میں تمثیلی اور فنی گہرائیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔جدید افسانوں میں نئے داخلی استعارے دریافت اور منکشف ہوئے ہیں۔جن کی بنت اسطوری یا آرکی ٹائپل ہوئی ہے۔

۴۔تاثراتی۔۔۔۔کہانی پن کا تاثر جس کا براہ راست تعلق تخلیقی عمل یا تخلیقی رو سے ہوتا ہے۔

۵۔وسیلوں۔۔۔۔وسیلوں سے مراد ہے افسانے کا میڈیم۔ظاہر ہے میڈیم افسانے کی بنت یا طریق کار (PROCESS) نمایاں کرتا ہے۔مثلاً رمزیت، شعور کی رو، لاشعوری کیفیات، وجودیت، حسیاتی یا محسوساتی روش، وجدان وغیرہ۔

۶۔وقوعوں۔۔۔۔وقوعوں سے مراد ہیں حادثات، واقعات، بے کیفی یا بورڈم۔واقعات چاہے چھوٹے ہوں یا بڑے ان میں وقت کا عنصر شامل ہوتا ہے۔افسانے میں وقت داخل ہو کر تاریخی یا عصری سطح اختیار کرسکتا ہے یا حیاتیاتی یا جسمانی سطح پر ابھر سکتا ہے۔وقت ایک تسلسل بھی ہوسکتا ہے یا منجمد صورت حال اختیار کرسکتا ہے۔

۷۔مختصر۔۔۔۔۔مراد ہے مختصر افسانہ یا طویل مختصر افسانہ جو چند سو سے چند ہزار الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے یا ایک ہی بیٹھک میں پڑھ لیا جاتا ہے۔مناسب ترین الفاظ کے چناؤ اور شکست و ریخت سے افسانے کی عظمت بڑھ جاتی ہے اور جس کے ذریعۂ اظہار و ابلاغ کا مسئلہ کسی حد تک حل کیا جاسکتا ہے۔افسانوں میں خیالات لفظ کا جامہ پہنیں یا لفظ خیالات کے تانے بانے بنیں مناسب اسلوب کی اہمیت مسلم ہے۔

۸۔ڈرامائی اور غیر ڈرامائی۔۔۔۔۔افسانے کا ڈرامائی یا غیر ڈرامائی عنصر قاری کو تحیر، رمز، سرّیت یا صدمے سے دوچار کرتا ہے۔

۹۔طرز بیان۔۔۔۔۔افسانے میں بیانیہ اسے نظم سے مختلف کرتا ہے۔بیانیہ کے ذریعہ اسلوب اور ہیئت کی تشکیل ہوتی ہے۔

۱۰۔ اور/یا۔۔۔۔ان دونوں حرف عطف کا استعمال عقلی، تخیلاتی، جذباتی، حسیاتی، فکری لفظوں کے درمیان کیا جاسکتا ہے۔

۱۱۔ زندگی اور ذات۔۔۔۔۔یہاں اجتماعیت اور انفرادیت کے مفاہیم شامل ہیں۔

۱۲۔ نیا عرفان، زندگی چونکہ افسانے میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے اور افسانہ ایک تخلیقی صنف ہے۔ اس لئے زندگی کا ایک نئی سطح سے انکشاف اور عرفان ضروری ہے خواہ اجتماعیت کی سطح پر ہو یا انفرادیت کی سطح پر۔ چاہے محض ایک باریک یا مبہم سا انکشاف ہو جو قاری کی گرفت میں بمشکل آئے یا نہیں آسکے (البتہ لکھتے وقت افسانہ نگار کا رویہ، ضمیر اور ذہن صاف ہو اس لئے کہ اکثر کہانیاں خود اپنے عصر میں انہیں پہچانی جاتیں۔ ان کی صحیح قدر بعد کی نسلیں ہی کر پاتی ہیں) یا ایک بڑا یا عظیم انکشاف ہو (حالانکہ اس کی گنجائش عصر حاضر میں کم رہ گئی ہے)۔ میرے خیال میں اس سلسلہ میں بیرونی ادب سے استفادہ کرنے میں کوئی حرج نہیں ہے جبکہ نقالی سے گریز کیا جائے اور ادب کو زرخیز کرنا مقصود ہو۔

(۳)

افسانہ نگار اپنے میڈیم میں زندگی کو اپنے مخصوص طرز سے دیکھتا ہے۔ لہٰذا افسانہ قاری کیلئے ایک آگہی کا سبب بنتا ہے۔ یہ آگہی افسانہ نگار کے تخلیقی وسیلے سے سامنے آتی ہے۔ ظاہر ہے افسانہ نگار اپنے میدان میں قاری کے تخیل کو زندہ کرتا ہے تاکہ اسے ہم عصر زندگی کے عرفان کے طور پر ایک انوکھا اچھوتا اور نیا شعور پیدا ہو اور اس کے اندر کچھ منفی یا مثبت قوتیں بیدار ہوں۔ افسانہ پہلے بھی ایک تحرک کی حیثیت رکھتا تھا اور اس کی آج بھی وہی حیثیت ہے۔ البتہ فرق شدت اور سطح کا ہے۔ پچھلے ادوار میں زندگی کی تبدیلیاں فرد کو اجتماعی سطح پر تبدیل ہونے کا جواز مہیا کرتی تھیں۔ آج کی انتہائی سکڑتی ہوئی زندگی اور بے اندازہ بڑھتے ہوئے انتشار، وحشت اور شدت کے زہریلے عناصر اس دور کے فرد کو کس درجہ بوجھل کر چکے ہیں اور اس کی روح کے عوامل کو کس قدر پیچیدہ کر چکے ہیں۔ اس کا احتساب نئے افسانے کا کام ہے۔ چنانچہ آج کا افسانہ مغلوک الحال زندگی، تضحیک، بے تعلقی اور ان سب کے نتیجہ میں ٹوٹتے ہوئے کنبے، جنسی بے راہ روی، برانگیختگی، تھکن وغیرہ کو داخل کی خوردبین کے ذریعہ دکھلاتا ہے اور خارج سے منعکس کرتا ہے تاکہ قاری اپنی تمام تر فکری، عقلی، جذباتی اور حسی سطحوں کے خفتہ اور خفیہ پہلوؤں کو متحرک یا بیدار کر سکے۔ چنانچہ ایک نئی بیداری اور آگہی آج کے افسانوں کا رول ہے۔

میرے نزدیک عصری حسیت اور آگہی کا مفہوم چند لفظوں میں اس طرح ہے۔ ترقی یافتہ بیرونی ممالک کا سیاسی اور اقتصادی دباؤ، بیرونی ممالک کے درمیان سرد جنگ یا جنگی تناؤ جو امن کی ایک عجیب صورت حال پیدا کرتا ہے، اس برِّ اعظم کے بنیادی کلچر سے بیرونی ممالک کے کلچر کا ٹکراؤ اور آخرالذکر کے اثر سے پیدا شدہ کرب، ملکی سطح پر موجودہ نسل کے احساس کمتری کا بوجھ جو اسے ورثہ میں ملا ہے اور نئی نئی شکلوں میں ابھر رہا ہے، رشتوں کا ٹوٹنا اور شہروں کی طرف آبادی کا انتقال جو ہجرت کی صورت حال ہے، نسلی خلیج کی کشادگی جو قدیم روایات، قوانین، قدروں اور بزرگانہ شفقت سے برسر پیکار ہے، نئی نسل کی بڑھتی ہوئی بے ضمیری اور پیچیدہ ذہنی، آبادی کا اضافہ تا

ہوا سیلاب جو بہت کم عرصہ میں اپنی انتہائی حدود کو تجاوز کرنا چاہتا ہے، اس صورت حال سے پیدا مستقبل کی بے یقینی گھٹن اور فرد کی انفرادی آزادی کی سکڑتی ہوئی حدیں جس کے باعث کارفرما خارج کا سناٹا جو فرد کو داخل میں پھیلنے اور جینے پر مجبور کر رہا ہے۔ خارج کے دباؤ کی وجہ سے جبلت، حسیات، اور فکر کی شکستہ صورت حال اور اس ناامیدی میں وجدان کی کارفرمائی جو ڈوبتے کو تنکے کا سہارا ہے۔

(۳)

جہاں تک افسانوی مستقبل کے خطرے کا سوال ہے جب بنی نوع انسان کا ہی مستقبل خطرے میں ہے تو اُردو زبان اور افسانے کا مستقبل کس شمار میں ہے۔ مگر پھر بھی جب تک آدمی رہیگا افسانہ باقی رہے گا۔ حالیہ تبدیلیوں سے اس بات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ پریم چند کے بعد آج کا افسانہ پھر ایک بار اپنی قلب ماہیت کر رہا ہے۔ سریندر پرکاش کا "بجوکا" انور سجاد کا "کمی کا سوتولاگ" اور "یوسف کموہ" انور عظیم کا "گورستان سے پرے" قمر احسن کا "کوڑھی کی مٹھی میں سور کی ہڈی" اور شفق کا افسانہ "نچا ہوا گلاب" اپنے اندر داخلیت کے عناصر سے زیادہ خارجیت کے عناصر رکھتا ہے۔ یہ افسانے کے خارج کی سطح پر تشکیل ہوتے ہیں۔ چنانچہ اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اب اینٹی اسٹوری اور بے ربط افسانوں کا رواج زائل ہو رہا ہے۔ تجریدی افسانے تجسیمی افسانے بنتے جا رہے ہیں اور فرد کی داخلی بازیافت اور ذات کی از سر نو دریافت کی کوششوں کے بعد ایک نامیاتی تو تعمیری سلسلہ (جس میں تجسیم کا عمل نظر آتا ہے) شروع ہو چکا ہے حالیہ افسانے کہانی پن اور ڈرامائی سطح بحال کرتے نظر آتے ہیں ۔ ان سب باتوں کے باوجود افسانہ قاری کی سطح پر اترتا نظر نہیں آتا (یہ بات ان افسانہ نگاروں کے لئے تشویش کن ہے جو قاری کی سطح وہیں کی وہیں رکھنے کے لیے ایڑی چوٹی کا زور لگا رہے ہیں)۔

☆☆☆